UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 00125 1583

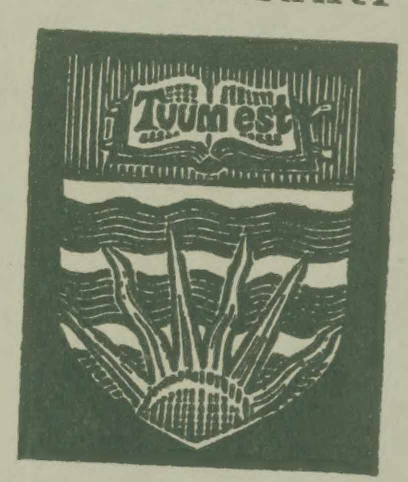
STI[illegible]N ALS EINFÜHRUNG IN DIE JAPANISCHE MALEREI

VON WILLIAM COHN

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-C23B
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

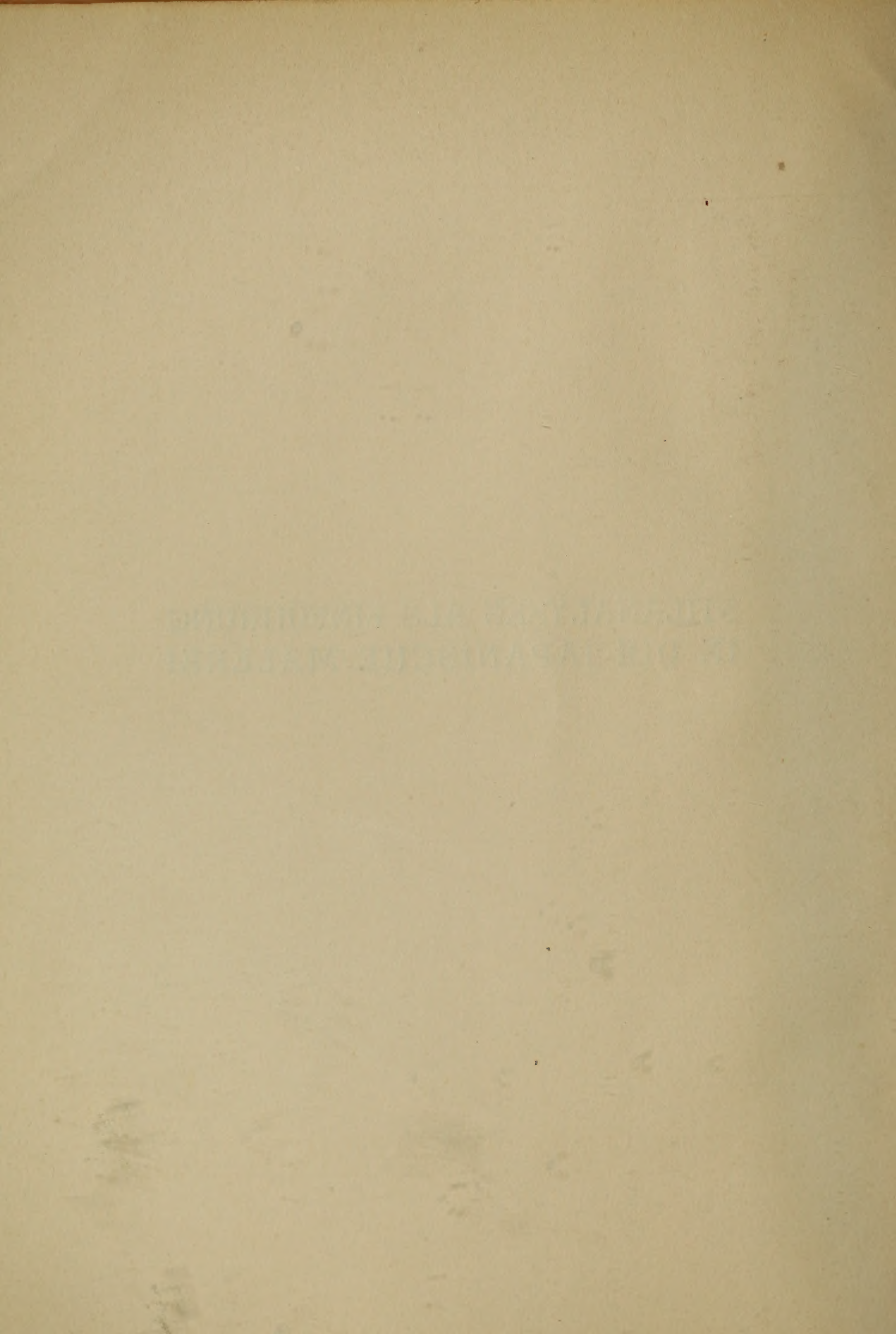


THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA


ANTIQUARIAAT
C.P.J. VAN DER PEET
N SPIEGELSTRAAT 33-35
AMSTERDAM



STILANALYSEN ALS EINFÜHRUNG IN DIE JAPANISCHE MALEREI



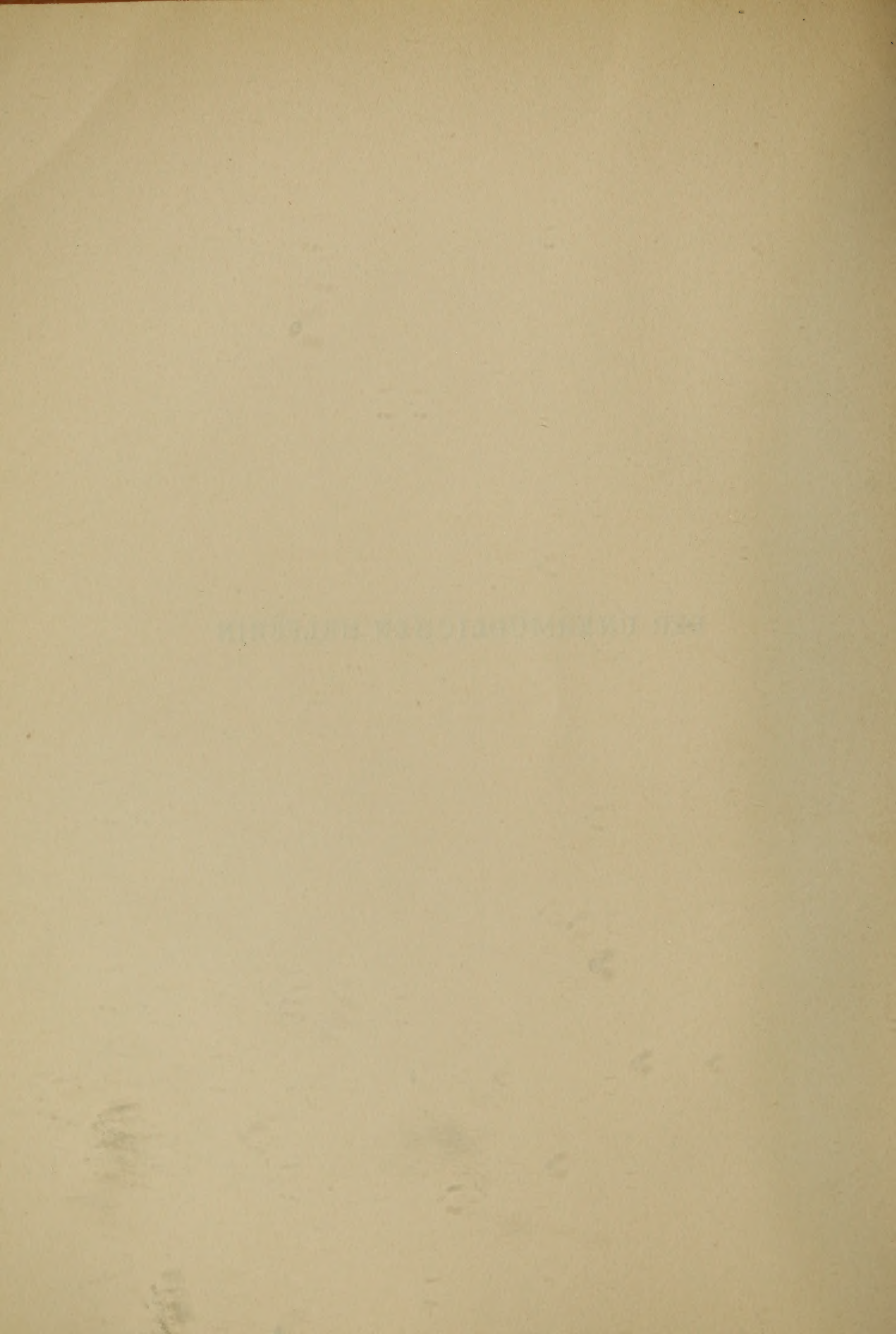
STILANALYSEN ALS EINFÜHRUNG IN DIE JAPANISCHE MALEREI

VON WILLIAM COHN

MIT 18 LICHTDRUCKTAFELN

OESTERHELD & CO. VERLAG. BERLIN 1908

DER UNERMÜDLICHEN HELFERIN



INHALT.



VORWORT.

Eine Einführung in eine Kunſt kann auf mannigfache Weiſe gegeben werden. Ohne Zweifel dürfte diejenige die beſte ſein, die es vor allem verſucht, die immanenten Probleme einer Kunſt aufzuzeigen, und die das Auge und das Fühlen des Beſchauers für die möglichen Löſungen empfänglich macht — ihn zur eigenen, ſelbſtändigen Weiterarbeit befähigt und anregt. Ein ſolches Werk müßte auch der japaniſchen Malerei werden. Es würde unſere äſthetiſche Anſchauung unendlich bereichern. Aber zur Abfaſſung iſt es vorerſt noch viel zu früh. Sie wäre nur dann möglich, wenn eine einigermaßen vollſtändige japaniſche Kunſt- und Künſtlergeſchichte mit allen Nebenunterſuchungen vorläge. Das iſt bisher nicht der Fall. Dennoch ſtreben die folgenden Unterſuchungen einer klärenden Kunſteinführung zu; aber ſie können nur die erſten Hinweiſe bringen. Sie ſollen eigentlich nur Probleme aufzeigen, vielleicht noch hier und da einen Fingerzeig für Löſungen geben. Sicherlich wird mehr als einmal eine falſche Problemſtellung, mehr als einmal ein zweifelhaftes Reſultat zu finden ſein. Oft werden wichtige Fragen unberückſichtigt bleiben. Dem Verfaſſer kann es nur die größte Befriedigung gewähren, jedwede Art von Berichtigungen zu erhalten.

Des Verfaſſers Arbeit beruht auf einer möglichſt umfaſſenden Kenntnis der in Europa befindlichen japaniſchen Originale, vor allem aber auf der Durcharbeitung der großen japaniſchen Reproduktionswerke. Sie werden in der bibliographiſchen Überſicht genannt ſein. Die japaniſchen Repro-

duktionen ſind nach den übereinſtimmenden Urteilen aller Kenner das Hervorragendſte, was hierin je geleiſtet worden iſt. Wo es ſich um Bilder in Schwarz-Weiß handelt (wohl eine gute Hälfte aller bedeutenden japaniſchen Malereien ſind monochrom; das Abbildungsmaterial dieſes Buches iſt dementſprechend zuſammengeſtellt), erreichen die Lichtdrucke wirklich beinahe das Original, ſind mindeſtens ſchlechten Originalen vorzuziehen. Auch bei der Wiedergabe von farbigen Gemälden iſt es den Japanern durch die Vereinigung ihrer unerreichten Technik im Farbenholzſchnitt mit der Photographie gelungen, dem Urbild überraſchend nahe zu kommen. Die Auswahl der in den Sammelwerken reproduzierten Bilder iſt von den erſten japaniſchen Kunſthiſtorikern und Kennern unter den im ganzen Lande, in Tempeln, Paläſten, Muſeen und vor allem in Privatſammlungen verſtreuten Schätzen getroffen worden. Viele dieſer Sammlungen ſind Privatleuten nur in den ſeltenſten Fällen zugänglich. Die Auswahl iſt alſo ſorgfältig und gediegen, ungleich bedeutſamer als die der japaniſchen Originale in Europa. So konnte der Verfaſſer ſeine Unterſuchungen durch ca. 2500 Reproduktionen ſtützen. Er darf hoffen, daß ein Studium im Lande ſelbſt vor den Originalen dieſer Malereien die Reſultate wohl ergänzen und vertiefen, aber nicht umſtoßen wird.

Bei der Benutzung der Literatur hat der Verfaſſer ſich hauptſächlich auf die Forſchungen japaniſcher Kunſthiſtoriker verlaſſen, ſoweit ſie in den 212 Heften der „Kokka“, in den 17 Bänden der „Selected Relics of Japaneſe Art“ und in den „Maſterpieces by Motonobu“, „Maſterpieces ſelected from the Korin School“, „from the Ukiyoye School“, in der „Hiſtoire de l’art du Japon“ u. a. niedergelegt ſind. Natürlich iſt auch die geſamte europäiſche Japanliteratur aufmerkſam herangezogen worden. (Siehe die Bibliographie.)

Die Anlage der Arbeit ergab ſich im allgemeinen von ſelbſt. Ein geſchichtlicher Überblick iſt zum Verſtändnis jeglicher Kunſt unbedingt notwendig. Mehr als ein Überblick ſollte aber bei der beſonderen Betonung ſtiliſtiſcher Fragen nicht gegeben werden. Vielleicht iſt es trotz aller gedrängten Kürze gelungen, ein einigermaßen anſchauliches Bild der Geſchichte der japaniſchen Malerei in ihrem Verhältnis zu den Zeitſtrömungen zu zeichnen und hier und da zu weiterer Forſchung anzuregen. Übrigens

ſei darauf hingewieſen, daß es noch eine Fülle von Unklarheiten in der Geſchichte der japaniſchen Kunſt gibt; es iſt nicht möglich, eine geſchloſſene Entwicklung feſtzuſtellen.

Die Überſicht über das Stoffgebiet wurde verſucht, um gleichſam jede ſtofflich-inhaltliche Neugierde im voraus zu befriedigen und um die erſte Fremdheit wegzuräumen. Bei einer zuſammenhängenden Behandlung künſtleriſcher Vorwürfe fällt auch nicht wenig für die geiſtige Atmoſphäre einer Kunſt ab.

Nun zum Hauptteil: Zu jedem der wichtigſten Stile ſind bezeichnende Bilder als Beiſpiele ausgewählt. Die Wahl iſt ſo getroffen, daß wohl die wichtigſten Erſcheinungen der japaniſchen Malerei berückſichtigt ſind. So wird ein nicht zu lückenhaftes Bild von der Mannigfaltigkeit der künſtleriſchen Beſtrebungen vermittelt. Die typiſchen Beiſpiele ſuchen wir uns geiſtig und viſuell zu eigen zu machen, als ſtänden wir nur vor einem einzelnen Kunſtwerke. Natürlich hindert nichts daran, die Analyſen unter einem möglichſt weiten Geſichtswinkel vorzunehmen; doch wurden abſtrakte Zuſammenfaſſungen mit Vorbedacht ausgeſchaltet. Die Arbeit gilt vor allem dem einzelnen Bilde. Eine intenſive Kunſtbetrachtung wird der extenſiven vorgezogen. Die Nerven des Beſchauers ſollen an einem einzelnen Werke gleichſam geſchmeidig gemacht werden, damit er der ganzen Kunſt mit geübteren Sinnen gegenüberſtehen und ſelbſtändig weiterarbeiten kann.

Solche Art der Einführung iſt ja ſchon für europäiſche Kunſt mit Erfolg angewandt worden. Und das Weſen europäiſcher Kunſt iſt reichſte, perſönlichſte Mannigfaltigkeit. Das Weſen der japaniſchen Malerei iſt relativ von Tradition, von ſchrankenloſem Beugen vor dem Vorbild und dem Meiſter beſtimmt. Für ſie möchte alſo eine Einführung an der Hand einzelner Werke, ſo wie der Verfaſſer ſie verſucht, noch geeigneter ſein. Wie ſich von ſelbſt verſteht, müſſen auch hierbei nicht ſelten wichtige Momente aus dem Streben nach Intenſität heraus unberührt gelaſſen werden. Es iſt zu hoffen, daß das durch Schauen geübte Auge dieſe nun aus eigener Kraft mit Leichtigkeit erfaſſen wird.

Faſt jegliche Kritik iſt vermieden. Im allgemeinen geht die Kenntnis der japaniſchen Malerei noch nicht ſo weit, daß wertvolle Kritik geübt werden kann. Man vergeſſe nicht,

daß ſogar weſteuropäiſcher Kunſt erſt eine jüngſte Zeit wirklich gerecht wurde. In jedem Falle wollte der Verfaſſer die Kritik lieber der Eigenart des Beſchauers überlaſſen.

Auf die Brauchbarkeit des Tafelwerks iſt, der Anlage der Arbeit entſprechend, der größte Wert gelegt worden. Der Verfaſſer möchte den zweiten Teil des Buches durchaus mit dem Blick auf die Beiſpiele geleſen wiſſen. Die Tafeln ſind deshalb ſo angeordnet, daß der Leſer ſie ohne Nachſchlagen und Umkehren des Textes immer vor Augen haben kann.

Halenſee, im Mai 1908.

Dr. phil. William Cohn.

ERSTER TEIL



ERSTER ABSCHNITT

STILE, SCHULEN, ZEITSTRÖMUNGEN



1.

Die japaniſchen *Malerſchulen* werden im allgemeinen nach dem Familiennamen ihres Gründers benannt. In Europa gibt in den meiſten Fällen der örtliche Sitz oder die Nationalität der Schule ihren Namen. Bisweilen ſammelt auch bei uns ein beſonders einflußreicher Meiſter einen Kreis von Schülern um ſich, deren Kunſtrichtung nach ihm benannt wird. Wie dem auch ſei, der Schulbegriff iſt in Japan ein anderer als in Europa. Denn es iſt urſprünglich eine *einzige* Familie, die durch ihre Nachkommen die Schultradition aufrecht erhält und fortſetzt. Wo ein leiblicher Sohn fehlt, wird ein Lieblingsſchüler adoptiert So gibt es bis auf den heutigen Tag Maler, zum Beiſpiel aus den Familien der Toſa und Kano, die ſchon im 13. und 15. Jahrhundert ihre Schulen geſchaffen hatten.

Mit dem ausgeprägten Familienſinn des Japaners hängt es zuſammen, daß das Verhältnis des Schülers zum Lehrer ein überaus enges iſt; ſo eng, daß man oft das Werk des Schülers von dem des Lehrers kaum zu unterſcheiden vermag. Ja, es kommt nicht ſelten vor, daß der Lehrer ſein eigenes Siegel unter ein Schülerwerk ſetzt, weil es dem Jünger gelungen war, die Abſichten des Meiſters reſtlos zu erfaſſen. In Europa würde man wohl von Plagiat ſprechen. Der Japaner aber kennt den Vorwurf des Gedankenraubes offenbar überhaupt nicht. Er würde eher ein allzu ſtarkes Abweichen von den Ideen des Lehrers verurteilen. Um das verſtehen zu können, muß man die Eigenart des japaniſchen Charakters berückſichtigen. Pietät — die unbegrenzte Achtung des Kindes vor ſeinen Eltern, des Schülers vor ſeinem Lehrer, des Soldaten vor ſeinem General, des Untertanen vor ſeinem Fürſten beherrſcht das ganze öffentliche

Leben. Die Lehre von der Pietät kam aus China, aber ſie wurzelt tief in der Seele des japaniſchen Volkes. Auch der eingeborene Shintodienſt[1]) iſt in letzter Linie auf ihr gegründet.

In dieſer Sphäre des Seelenlebens möchte der Urgrund für den verhältnismäßig geringen organiſchen Fortſchritt in allen geiſtigen Dingen, für die verhältnismäßig kleine Zahl ganz großer Individualitäten in Japan zu ſuchen ſein. Die japaniſchen Kunſtgeſchichten ſtellen denn auch ſkrupellos feſt: dieſer oder jener Künſtler wußte ſo genau den Stil irgendeines chineſiſchen Malers zu treffen, daß man ihre Werke verwechſeln könnte. Ebenſo ſteht es mit den japaniſchen Malern untereinander. Trotz alledem gibt es, wie ſich von ſelbſt verſteht, ausgeſprochene Perſönlichkeiten in der japaniſchen Kunſt. Sie ſind bei ihrer geringen Anzahl um ſo bedeutungsvoller. Auf jeden Fall müſſen die aus der allmächtigen Tradition auftauchenden ſtiliſtiſchen Beſonderheiten auf das Sorgfältigſte beobachtet und berückſichtigt werden.

Ein leiſer Tadel iſt hier herauszuhören. Vom Standpunkt unſerer drängenden modernen Kunſt ſcheint er begründet zu ſein. Blicken wir aber auf die höchſte Blütezeit europäiſcher Kunſt, ſo müſſen wir ihn einſchränken. Auch über der italieniſchen Renaiſſance ſchwebte eine ſtarke Tradition. Die Orginalitätsſucht ſtand nicht ſo hoch in Ehren wie in unſeren Tagen. Und das war nicht der geringſte Vorzug jener Zeit. Die Kunſt bedarf eines ſtarken Rückhaltes in der Tradition, um einer Verzettelung, ſogar größter Geiſter, vorzubeugen. Inſofern — ohne daß der Vergleich hier etwa durchgeführt werden könnte — deckt ſich das Kunſtwollen des ſo begabten Inſelvolkes mit dem der höchſten europäiſchen Blüteperiode.

Die japaniſche Malerſchule bildet ſich alſo in der Familie eines großen Künſtlers. Die Mitglieder fühlen ſich als einer beſtimmten Gemeinſchaft zugehörig. — Stil bedeutet in Japan dasſelbe wie in Europa. Schulen gibt es ſehr viele; Stile eigentlich nur fünf oder ſechs: der buddhiſtiſche, der Yamato-, der chineſiſch

---

[1]) Shinto, wörtlich „Weg (do) der Götter". Dieſer Name wurde der eingeborenen, uralten Religion nach Einführung des Buddhismus, als Unterſcheidung von ihm, dem „Butſudo", gegeben. Siehe Karl Florenz: „Der Shintoismus" in den „Orientaliſchen Religionen" aus Hinnebergs „Kultur der Gegenwart", die bei weitem beſten Ausführungen über dieſes Thema.

beeinflußte, der Shijo- und der Ukiyoyeſtil. Im Yamatoſtil zum Beiſpiel arbeiteten die Kaſuga-, Toſa- und Sumiyoſhiſchule, im weiteren Sinne auch die Korinſchulen. Im buddhiſtiſchen Stile malten je wiederum einige Schulen und ſo fort. (Für uns wird die Unterſcheidung von Schule und Stil nicht durchgeführt werden. Wir ſtellen uns in dem Maße auf die Hauptſchulen ein, daß ſich Schule und Stil decken. Beide Bezeichnungen können ohne Gefahr für die Deutlichkeit vertauſcht werden.)

Die Stile der japaniſchen Malerei verlieren nie ihren praktiſchen Wert. Eine einmal entſtandene Kunſtrichtung verſchwindet niemals wieder und iſt in den folgenden Jahrhunderten je in verſchiedenem Grade beliebt. Tatſächlich beſtanden im 18. und 19. Jahrhundert alle Stile nebeneinander.

Die Meiſter der einzelnen Schulen arbeiteten bisweilen — das iſt natürlich der Ausnahmefall — auch in dem Stile einer fremden Schule, der ſie eigentlich nicht angehörten. Beſonders die Kanomaler verſuchten ſich oft im Yamatoye[1]). So Kano Motonobu, Kano Sanraku, Kano Tannyu (16. u. 17. Jahrhundert). Aber auch Ukiyoyemeiſter ſchufen Landſchaften und Figuren in reinem chineſiſchen Stil. Die einzelnen Maler beherrſchten den Stil der fremden Schulen naturgemäß nicht ſo virtuos, wie ihren eigenen. Manchmal nahmen ſie auch nur gewiſſe Züge der fremden Art an. So entſtanden Zwitterbildungen, aus denen nicht ſelten neue Schulen mit neuen Beſtrebungen erwuchſen. —

2.

Es iſt außerordentlich ſchwer, Klarheit über die Verhältniſſe der früheſten uns bekannten Kunſtperiode Japans zu gewinnen. Ziemlich ſicher iſt, daß von einer höheren japaniſchen Kunſt, von Großplaſtik und Malerei, erſt nach Einführung des Buddhismus geſprochen werden kann. Der alte nationale Shintodienſt, ein Ahnenkultus, keine eigentliche Religion, kam ohne Göttergeſtalten aus. So iſt anzunehmen, daß die vorbuddhiſtiſche Kunſt ſich nicht eben weit über das Niveau der Produktionen

---

[1]) Ye (bisweilen auch E) wörtlich „Bild“.

von primitiven Völkern erhob. Erst die höhere Religion brachte und schuf die höhere Kunst.

Im 6. Jahrhundert wurde der Buddhismus in Japan bekannter. Er wurde durch Vermittlung Koreas aus China eingeführt. Jetzt erst zeitigte der sicher schon uralte Verkehr zwischen Japan und China sichtbare Früchte. (Korea kann ja doch nur, wenigstens geistig, als chinesische Provinz angesehen werden.) Japan beugte sich restlos der gewaltigen Kultur Chinas. Es war das Verhältnis eines alten Kulturvolkes zu kindlich unberührten Menschen, wie wir es in der Weltgeschichte so oft beobachten können. Das weltfremde Volk ist fast geblendet von dem ungeheuer Neuen, das es zum ersten Male schaut. Ist es mit offenen Sinnen begabt, wie das japanische, so beginnt sofort auf allen Gebieten des Geistes regstes und intensivstes Leben.

Innere Politik, Literatur und Kunst standen nun völlig unter chinesischem Einflusse. Geschichtswerke und Gedichtsammlungen wurden von Staats wegen nach chinesischem Vorbilde hergestellt. Mit dem Blicke auf das chinesische Einheitsreich konsolidierte sich allmählich das japanische Kaisertum aus der Geschlechterverfassung. Viele neue Ämter wurden nach dem Muster Chinas eingerichtet, alte umgebildet. Die Taikwareform[1]) vom Jahre 645 krönte und festigte alle diese Strömungen.

Mit dem Buddhismus kam also erst wirkliche Kunst von China nach Japan. Wie stand es damals mit der chinesischen Malerei? Nur wenige Kunstdenkmäler haben sich bis zu uns herübergerettet. Es war die Zeit der Tangdynastie[2]) (618—907), vielleicht die höchste Blüteepoche der Politik, Literatur und Kunst, die China je erlebte. Fünfhundert Jahre vorher war der Buddhismus aus Indien über Tibet in das Land der Mitte eingezogen. Eine buddhistisch-chinesische Kunst war erstanden und neben die weltlich-chinesische getreten. Sie ging insbesondere auf Indien und Tibet zurück, war streng hieratisch in Form und Auffassung und lag in den Händen buddhistischer Bonzen.

Buddhistische Missionare brachten nun mit ihrer Religion

---

[1]) Die Reformen der Periode „Taikwa", wörtlich „große Reform". Der Kaiser Kotoku organisiert Japan nach dem Vorbilde Chinas. Siehe Florenz „Japanische Annalen", S. 102.

[2]) Gegründet von Kaiser Kaotsu und Kaiser Taitsung.

auch die buddhistische Kunst von China und Korea nach Japan (6. Jahrhundert). Anfangs waren die Ankömmlinge die einzigen Meister. Aber bald gab es auch japanische Bonzen, die Kunst und Bekehrungswerk ihrer Lehrer übernahmen.

So haben wir seit dem siebenten Jahrhundert buddhistische Malerschulen in Japan. Sie standen in engster Verbindung mit der buddhistischen Kirche und widmeten sich der Malerei religiöser Bilder (s. Tafel 1). (Daneben malten ihre Meister auch Weltliches im Stile der chinesischen weltlichen Kunst. Profanbilder aus dieser Zeit bis ungefähr um das Jahr 1000 sind aber nicht erhalten geblieben. Man müßte denn Porträts bedeutender buddhistischer Priester dazu rechnen.) Die Blütezeit des Butsuye[1]) dauerte bis in das 12. Jahrhundert hinein. Sicher datierte und benannte Werke sind äußerst selten. Bei vielen Bildern ist die Kritik sich nicht einmal einig, ob sie chinesischer, koreanischer oder japanischer Hand zuzuschreiben sind.

Drei Schulen, die zum größten Teil im buddhistischen Stil arbeiteten, sind bekannt. Die Koseschule, gegründet von Kose no Kanaoka (cr. 850—931), die Takumaschule, von Takuma Tamenari (cr. 1050), schließlich die Kasugaschule[2]), gegründet von Fujiwara Motomitsu (11. Jahrhundert). Die beiden letzten wurden aber bald dem buddhistischen Stil abtrünnig und gingen in andere Richtungen über. Außerhalb dieser drei Schulen gab es noch viele selbständige Meister.

In dem hieratischen Stil der buddhistischen Schulen wurde zu allen Zeiten in Japan gemalt. Aber mit dem Schwinden der tiefen religiösen Empfindung verflachte er immer mehr.

3.

Im 10. Jahrhundert sehen wir wieder große Veränderungen in Japan vor sich gehen. China blendete nicht mehr alle Geister. Der so schwere Druck seiner uralten Kultur fand Widerstände. Die Verhältnisse werden ähnliche gewesen sein wie die, die wir

---

[1]) Wörtlich „buddhistisches Bild."

[2]) Der berühmte Kasugatempel zu Nara scheint dieser Schule den Namen gegeben zu haben. Wahrscheinlich bestand in Verbindung mit ihm

gegenwärtig im Verkehr zwischen Japan und Europa beobachten können. Als der Buddhismus Japan in engste Verbindung mit dem Festlande gebracht hatte, erstarb alles in Verehrung und konzentrierte sich völlig auf Nachahmung. Man vergaß sich selbst. Aber mit ungeheurer Schnelligkeit war auch schon alles Neue aufgenommen und verarbeitet. Bald war das Inselreich wohl soweit gekommen, daß es sich China ebenbürtig dünkte, — wie es sich auch jetzt bereits auf vielen Gebieten von Europa zu emanzipieren beginnt. Ja, wir hören, daß im Jahre 895 auf Anraten des berühmten Ministers und Gelehrten Sugawara no Michizane der Verkehr mit dem Festlande unterbrochen wurde, mit dem ausdrücklichen Hinweis, man könnte jetzt nichts mehr von China lernen. In der Tat herrschte in China damals — es ist die Zeit des Sinkens der Tangdynastie — heillose Verwirrung. Japan war also auf sich selbst gestellt.

Im Jahre 859 begann die Fujiwaraperiode, eine echte Feudalzeit. Die Familie der Fujiwara wurde allmächtig. Alle Ämter gingen in ihre Hand über. Der Kaiser sank zu ihrem willenlosen Werkzeug herab. Nach Belieben wurden Herrscher auf den Thron erhoben und wieder abgesetzt. Die Machthaber waren außerordentlich kunstbegeistert. Aber auch dem üppigsten Luxus zugeneigt. Der ganze Hofadel beschäftigte sich mit Literatur und Kunst. Die Fujiwara stellten aus ihren eigenen Reihen viele bedeutende Künstler. Das Kriegshandwerk wurde vergessen. Eine allgemeine Verweichlichung war die Folge.

Aber schon im 11. Jahrhundert kamen die Militärfamilien[1]) der Taira und Minamoto auf. Im Gegensatz zu den Fujiwara in Kyoto waren sie noch unberührt von aller Dekadenz. Sie hatten sich ihre kriegerische Gesinnung und Tüchtigkeit erhalten. Im Jahre 1069 war die Macht der Fujiwara gebrochen. Und nun setzte ein langwieriger Kleinkrieg zwischen den Taira und Minamoto selbst ein. Das ganze Land wurde mitgerissen. Der

---

ein Yedokoro, (wörtlich Bildort) eine Art Malakademie. Die Mitglieder dieser Schule gehörten meist der Fujiwarafamilie an und nannten sich auch Kasuga.

[1]) Japanisch „Buke". Die Daimyos, das sind die großen Lehnsfürsten, mit ihrem Anhang von Samurais (Lehnsleute) wurden Buke genannt. Dagegen wurden die Mitglieder der kaiserlichen Familie und ihr Anhang als „Kuge", das heißt Hofadel, bezeichnet. Zu ihnen gehören die Fujiwara.

alte Kriegsgeist der Japaner brach wieder durch. Nur in der engsten Umgebung des machtlosen Kaisers herrschte das tatenlose Wohlleben weiter.

Neunzig Jahre später hatten die Minamoto die Taira vernichtet. Aber nicht lange sollten sie sich ihres Sieges erfreuen. Denn mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts rissen Mitglieder der Hojofamilie, welche Verwalter der Shogune[1]) unter dem Titel „Shikken" waren, doppelt ungesetzlich alle Macht an sich. Bis zum Aufkommen der Ashikagashogune (1336) blieben sie am Ruder. Die Periode der Machtlosigkeit der Shogune, der Schattenshogune, war eine der glücklichsten des japanischen Mittelalters. Mit mächtiger Hand wurde das Land regiert. Wie die Fujiwara, förderten auch die Hojo alle Zweige der Kunst.

Das Selbstgefühl der Japaner muß damals eine gewaltige Höhe erreicht haben. So wagten sie zum Beispiel, verschiedene Gesandtschaften des mongolischen Weltbezwingers Kublai Khan hinrichten zu lassen. Im Jahre 1281 errangen sie sogar, allerdings mit Hilfe von Sturm und Meer, einen Sieg über die Mongolenflotte[2]). Diese Niederlage der noch nie besiegten Truppen Kublai Khans steigerte die nationale Begeisterung der Japaner ins Ungemessene.

Der Buddhismus hatte seine erste Blütezeit hinter sich. Seine große Verbreitung blieb ihm zwar, aber seine Entwicklung stand still. Man hatte für religiöse Probleme nichts mehr übrig. Zudem konnte der Kaiser, der den Buddhismus ursprünglich besonders begünstigt hatte, jetzt nichts mehr für ihn tun. Die sinnesfrohe, im Grunde allem Pessimismus abholde Natur des japanischen Volkes erwachte wieder.

Die Literatur läßt in ihren Strömungen alle diese Verhältnisse klar und deutlich erkennen. Es war die Zeit der höfischen Dichtung. Im Jahre 905 wurde zum ersten Male eine offizielle japanische Gedichtsammlung herausgegeben, das Kokinshu[3]). Die japanische Sprache, des Verkehrs mit China

---

[1]) Die Shogune spielten ungefähr dieselbe Rolle wie die Hausmeier der Karolinger.

[2]) Siehe F. A. Junker von Langegg: Segenbringende Reisähren, III S. 1 ff.

[3]) Vieles daraus hat Florenz in seiner japanischen Literaturgeschichte und in seinen „Dichtergrüßen aus dem Osten" übersetzt.

beraubt, entwickelte eine großartige nationale Proſa. Tagebücher, Erzählungen, Romane, Novellen und ähnliches wurden geſchrieben, voll von höfiſchen Liebesabenteuern, ſentimentaler Naturbegeiſterung, von Schilderungen der Sitten und Gebräuche am Hofe. Meiſt waren Frauen die Verfaſſer. Es ſeien nur das Iſemonogatari, das cr. 900 entſtand, das Genjimonogatari der Frau Muraſaki Shikibu von cr. 1000 und das Makura no Soſhi der Frau Sei Shonagon aus derſelben Zeit genannt.

Seit cr. 1100 ſetzte gegen dieſe aus den üppigen Kreiſen des Hofes hervorgegangenen Werke eine Reaktion ein. Romantiſche Hiſtorien wurden geſchrieben, die Japans Kriege und Japans Helden verherrlichten: ſo unter anderem das Hogen-, das Heiji- und das Heikemonogatari[1]).

In der Kunſt entſtand, wahrſcheinlich aus den buddhiſtiſchen Schulen herauswachſend, ein neuer Stil, der im Gegenſatz zu dem chineſiſch-buddhiſtiſchen, Yamatoſtil genannt wird. (Yamato iſt der Name einer großen Landſchaft in Japan, den man auch für alles echt Japaniſche gebraucht.) Anfangs waren es Meiſter der Kaſugaſchule, die als erſte die neue Richtung kultivierten. Zu dem buddhiſtiſchen Zweig der Kaſugaſchule trat ſo ein weltlicher. Dann aber, um den Anfang des 13. Jahrhunderts, kam die Toſaſchule auf, die die eigentliche Vertreterin des Yamatoſtils wurde. Weniger bedeutſam iſt die Sumiyoſhiſchule (ſ. Tafel 3.).

Als die Schöpfer des Yamatoſtils werden Fujiwara no Motomitſu (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts), Toba Sojo (cr. 1200) (ſ. Tafel 2) und Tſunetaka (erſte Hälfte des 13. Jahrhunderts) angeſehen. Die Yamatoſchulen hatten im 12. und 13. Jahrhundert ihre glänzendſte Zeit. Namen und Daten ſind weit zahlreicher als im Butſuye, wenn auch viele Zuerteilungen zweifelhaft ſind und eben ſo viele Werke unbekannte Meiſter haben.

Die größten Künſtler der Blütezeit mögen, neben den ſchon genannten, Mitſunaga und Takayoſhi (ſ. Tafel 4.) im 12. Jahrhundert, Keion (ſ. Tafel 3.), Nobuzane und Nagataka im 13. Jahrhundert geweſen ſein. Aus dem 14. Jahrhundert erwähnen wir

---

[1]) Näheres zu dieſen literariſchen Angaben im 2. Abſchnitt.

noch Yoſhimitſu, Takamitſu (ſ. Tafel 5), Yukinaga, Takakane und Mitſuaki.

Im 15. und 16. Jahrhundert war der Yamatoſtil auf ſeinen tiefſten Stand geſunken. Die Kunſt ſtand wieder im Banne Chinas. Mitſunobu (1434—1525) allein vertrat die nationale Richtung mit einigem Erfolge. Im 17. Jahrhundert führten Mitſuoki, Jokei und Gukei, Mitſunari und Haritſu einen neuen Aufſchwung herauf, der aber die ſchlichte Kraft der alten Yamatokunſt nicht mehr erreichen konnte. — Bis auf den heutigen Tag wird im Yamatoſtil gemalt.

Die Yamatoſchulen ſtanden in engſter Verbindung mit der Literatur des Landes. Möglicherweiſe war es die Literatur, die überhaupt den Anſtoß zu ihrem Aufkommen gab. Die Yamatomalerei erſchöpfte ſich in Illuſtrationen zu den großen literariſchen Werken. Anfangs war der Text die Hauptſache, aber allmählich gewann die Illuſtration, das Bild, das Übergewicht. Wie die Literatur, zeigen die Bildwerke der Blütezeit zwei Strömungen, die bis heute ihre Bedeutung behalten haben. Auf der einen Seite ſtimmungsvolle, lyriſche, mehr dekorative — auf der anderen kraftvolle, handlungsreiche Schöpfungen.

Aus der Zeichnung der politiſchen Zuſtände und der Literaturentwicklung der Fujiwarazeit kann man ſchon apriori ſchließen, daß damals auch in der Kunſt der japaniſche Geiſt ſich zu größerer Selbſtändigkeit und zur Emanzipation von China aufgerafft haben muß. Allerdings liegen gewiſſe Gemeinſamkeiten des Yamatoſtils mit der chineſiſchen Tang- und Prätangkunſt vor. Das hat darin ſeinen Grund, daß die japaniſche Kunſt urſprünglich von China gleichſam geſchaffen wurde. Sie muß deshalb in ihrem innerſten Kern chineſiſche Elemente aufweiſen. Es ſind Gemeinſamkeiten ähnlicher Art, wie die, welche die Kunſt der europäiſchen Völker verbinden. Aber man muß die Bedeutſamkeit und die Tragweite von Einflüſſen richtig abſchätzen. Da Japan ſeit dem 10. Jahrhundert alles Fremde von ſich abzuſchütteln ſtrebte und tatſächlich auf ſich ſelbſt angewieſen war, ſo kann für die Kunſt dieſer Zeit nur das charakteriſtiſch ſein, was ſie von China trennt. Und ſpeziell japaniſche Eigentümlichkeiten hat der Yamatoſtil genug. Das werden wir vor den Bildern, die wir zur Analyſe ausgewählt haben, des Näheren erkennen.

4.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts begann die Ashikagaperiode[1]), die kriegerischste Zeit, die Japan je erlebte. Die furchtbarsten Bürgerkriege verheerten das Land. Noch einmal war es dem Kaiser gelungen, für ein kurzes die Macht an sich zu reißen; doch bald stürzte ihn der Shogun aus der Familie der Ashikaga wieder. Eine unendliche Reihe von Kämpfen folgte. Fünfzig Jahre lang (1332—1394) gab es sogar zwei Kaiser zu gleicher Zeit. Europa machte während des dreißigjährigen Krieges eine gleich schreckliche Epoche durch. Die politischen Wirren waren es nicht zum wenigsten, die auf das Kunstwollen dieser Zeit umbildend einwirkten. Anfangs waren noch Nachklänge der Blütezeit der Yamatoschulen deutlich zu vernehmen; noch lebte ihre bunte Sinnenlust. Aber bald meldeten sich Zeichen einer Reaktion. Die großen inneren Kämpfe mit ihren ungeheuren Grausamkeiten und Ausschweifungen mochten wohl in vielen Geistern eine tiefe Abscheu gegen dieses Leben erweckt haben. Das Steigen und Fallen der angesehendsten Männer, das jähe Verlieren von Hab und Gut zeigten die Nichtigkeit der irdischen Welt. So kam es, daß der Buddhismus einen neuen Aufschwung nehmen konnte.

Auch äußere Gründe sprachen mit. Der Verkehr mit China war wieder reger geworden. Japanische Mönche gingen wieder Studien halber nach China — chinesische setzten zur buddhistischen Propaganda nach Japan über. Es heißt sogar, daß Japan damals China tributpflichtig war.

Die chinesische, buddhistische Zensekte[2]) gewann nun einen gewaltigen Einfluß auf das ganze geistige Leben Japans. Kaiser und Shogun waren in gleicher Weise ihre Anhänger, und mit den Herrschern die gesamte Aristokratie, in deren Händen jede wissenschaftliche und literarische Tätigkeit und jeglicher Kunst-

---

[1]) Im Jahre 1336 riß ein Mitglied der Familie der Ashikaga das Shogunat an sich.

[2]) Wurde im 8. Jahrhundert, in der Naraperiode, in Japan eingeführt. Siehe H. Haas, „Die kontemplativen Schulen des japanischen Buddhismus" aus den Mitteilungen der D. G. f. N. u. V. O. X. 2.

betrieb lag. Ja, viele der Vornehmen, der Kaiſer an der Spitze, traten früher oder ſpäter in ein Kloſter der Zenſekte ein.

Dieſen ernſten, asketiſch geſinnten Menſchen entſprach die innig beſeelte, großzügige chineſiſche Kunſt viel eher, als die Yamatorichtung mit ihrer leichten Äußerlichkeit. So brach eine neue gewaltige Flutwelle chineſiſchen Kunſteinfluſſes herein; die gewaltigſte und nachhaltigſte, die Japan je erlebte. Es entwickelte ſich das Karaye[1]), eine neue, weit ausgreifende Kunſtweiſe, die von vier großen Hauptſchulen repräſentiert wird.

Als die Bahnbrecher werden in europäiſchen und japaniſchen Kunſtgeſchichten Cho Denſu (Myocho, Mincho) (1352—1431) und Joſetſu (cr. 1394—1428) bezeichnet. Sie waren es, die zuerſt aus den Werken der chineſiſchen Meiſter der nördlichen Sung- (960—1280) und Yuendynaſtie (1206—1368) entſcheidende Anregung ſchöpften. Unter den vorbildlichen Künſtlern Chinas ſcheinen Ma Yuan, Hſia Kuei und Mu-hſi (13. Jahrhundert) für Japan am bedeutungsvollſten geworden zu ſein.

Joſetſu wird als Lehrer der Maler genannt, die die drei größten und wichtigſten chineſiſch beeinflußten Schulen gegründet haben: Shubun (Anfang des 15. Jahrhunderts), Seſſhu (1420 bis 1506) (ſ. Tafel 7) und Kano Maſanobu (1453—1490). Shubuns Schule wird als die ältere chineſiſche bezeichnet. Ihr gehört unter anderen als Nebenzweig die Sogaſchule an. Die Schule Seſſhus trägt den Namen ihres Gründers; ſie wird auch Unkokuſchule genannt, nach dem Tempel, in den Seſſhu ſich zurückzog. Ihr iſt die Haſegawaſchule zuzurechnen. Kano Maſanobus Schule heißt Kanoſchule.

Von dieſen drei Hauptſchulen, deren Ausläufer noch heute beſtehen, hatten die Seſſhuſchule und die ältere chineſiſche ihre Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert. Damals wirkten von großen Meiſtern Sotan, die drei Amis (ſ. Tafel 8 u. 9), Ryukyo, Keiſhoki, Seſſon und Tohaku. Die Kanoſchule feierte im 16. und 17. Jahrhundert ihre Triumphe. Es iſt die Zeit der Motonobu (ſ. Tafel 6), Eitoku, Shoei (ſ. Tafel 11), Sanraku, Sanſetſu, Tannyu und Tſunenobu; ſämtlich der Kanofamilie angehörig.

Bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die von China beeinflußte Richtung in der Malerei faſt gänzlich

---

[1]) Wörtlich „Chinabild".

eingeschlafen. Der alte Yamatogeist kam wieder zu Ehren, mehr oder weniger, schwächlich oder kraftvoll umgebildet und erneut. Neue Schulen erstanden. Von ihnen wird später zu sprechen sein.

Im folgenden 18. Jahrhundert haben wir zum drittenmal in der Geschichte der japanischen Kultur eine allgemeine Vorliebe für alles Chinesische. Viele sprechen sogar von einer neuen chinesischen Renaissance. Ich glaube, das ist nicht ganz richtig. Allerdings zeigten damals alle Gebildeten, der Shogun an der Spitze, wieder ein lebhaftes Interesse für chinesische Literatur und Philosophie. Es war die Zeit, wo die Ethik des Konfucius in der Fassung des Sungphilosophen Chu hi eine so tiefgreifende Bedeutung für die japanische Sittenlehre gewann. Aber eine bewußt nationale Gegenströmung setzte sofort ein.

In der Malerei ist die gleichzeitige Herrschaft beider Richtungen noch besser zu beobachten. Zwar entstand eine neue chinesisch beeinflußte Schule[1]) (s. Tafel 14), (und die Maruyama-Shijoschule, die ebenfalls zum Teil von chinesischem Geiste lebte, dennoch selbständiger ist und deshalb getrennt behandelt werden wird) noch besonders hervorgerufen durch die Einwanderung chinesischer Emigranten in Nagasaki, um das Jahr 1750. (Der Kampf der Manchu gegen die Ming hatte sie zur Flucht nach Japan getrieben.) Aber zu gleicher Zeit malte Sakai Hoitsu, einer der größten Künstler der nationalen Korinschule, malten die Tosameister Totsugen, Ikkei und Tameyasu. Vor allem aber erreichte jetzt die ebenfalls echt japanische Ukiyoyeschule ihren Höhepunkt. So steht die nationale Malweise der von Chinas Gnaden lebenden mindestens ebenbürtig zur Seite.

Die neuere chinesische Schule wurde von Ryurikyo (1706 bis 1758) gegründet. Im Unterschied zur alten Zeit werden nun die südlichen Malerschulen Chinas vorbildlich, und damit die Kunst der Ming- (1368—1643) und Chingdynastie (seit 1644), in der jene die Führung hatten.

Die neuere chinesisch beeinflußte Schule ist leer und matt im Vergleich zu der Kraft und dem Reichtum der alten

---

[1]) Wegen der literarischen Bestrebungen ihrer Mitglieder auch „Bunjingwa“, d. h. Schule der Literaten, genannt.

Sesshu-, Shubun- und Kanoschulen. Ihre wichtigsten Meister sind: Taigado, Buson, Buncho, Kwazan, Chikuden (s. Tafel 17) und Kwatei.

(Die vier Schulen dieses Kapitels, die in engster Abhängigkeit von China entstanden sind, und die eine geschlossene Entwicklungsreihe bilden, werden wir in den folgenden Ausführungen immer unter dem Namen chinesisch beeinflußte oder einfach chinesische Schulen zusammenfassen.)

5.

Im Jahre 1600 besiegte Jyeyasu seine Widersacher bei Sekigahara und legte den Grund zu der 250 Jahre währenden Herrschaft der Tokugawafamilie. Diese 250 Jahre waren im Gegensatz zu den bluttriefenden vergangenen Zeiten fast völlig friedlich. Das raffiniert erdachte Testament Iyeyasus hatte den Daimyos jegliche Möglichkeit zur Empörung genommen. Sechs Monate des Jahres mußten sie am Hofe des Shogun in Yedo zubringen; ja es mußten sogar Mitglieder ihrer Familien immer, gleichsam als Geiseln, dort bleiben. So hatte jeder Daimyo neben seinem eigentlichen Hof sein Schloß in Yedo. Hier der Grund für eine rege Bautätigkeit. — Die Schlösser wollten geschmückt werden. Ihrem Herren, dem Shogun, mußten die Landesfürsten kostbare Geschenke darbringen. Da es keine Kriege mehr zu führen gab, wuchs das allgemeine Interesse für Kunst und Literatur. Der Shogun Hideyoshi[1]) brachte die Teezeremonie, das Chanoyu[2]), zu neuen Ehren; geradezu, um dem Hof- und Kriegsadel eine Beschäftigung für die tatenlosen Friedenstage zu geben. Und bei diesen feierlichen Zusammenkünften spielte die Kunst eine Hauptrolle. Man führte ästhetische Gespräche, man brachte kostbare Bilder oder kunstgewerbliche Gegenstände mit und schätzte sie nach ihrem künstlerischen Werte ab. Überhaupt hob der rege friedliche Verkehr unter den Großen des Reiches Prachtliebe und Freude an Luxus jeglicher Art. Neben dem Hofe des Shogun zu Yedo ging es am Hofe

---

[1]) Der kunstliebende Shogun Hideyoshi ließ auch das Schloß Momoyama bauen, das größte und prächtigste, das Japan je sah. Dort legte er eine große und berühmte Sammlung von Setzschirmen an.

[2]) Siehe Chamberlain, „Tings Japanese", S. 455 ff.

des Kaisers zu Kyoto, trotz dessen tatsächlicher Machtlosigkeit, nicht minder großartig her.

Alle diese Faktoren trieben mit überwältigender Kraft eine enorme Kunsttätigkeit hervor. Die Friedenszeit der Tokugawaperiode schaffte und entwickelte erst alles das weiter, was für uns das Bild des kunstreichen Japan ausmacht. Mit den übrigen Epochen japanischer Kunst verglichen, ist es erst jetzt, als wenn die Künstlerseele Japans ganz wach geworden wäre. Mit diesen Worten soll nicht etwa die Kunst der vergangenen Zeiten herabgesetzt werden. Wir wollen nur den Reichtum an künstlerischen Kräften, die Mannigfaltigkeit der Kunstzweige und die große Zahl verschiedener Schulen, die nebeneinander arbeiteten, betonen. Damit ist auch ein bestimmter Standpunkt zu dieser Zeit gewonnen. Die 200 Jahre, die auf die Schlacht von Sekigahara folgten, bilden einen bedeutsamen Höhepunkt japanischer Kunst und durchaus nicht eine Zeit des Verflachens oder Erstarrens. Jetzt waren wichtige fremde Elemente völlig verarbeitet und bedeutsame nationaljapanische Züge großartiger und reicher geworden. Allerdings hatte die Tokugawakunst, besonders in ihrer Frühzeit, einen ästhetizistischen und dekorativen Hang. Aber hierin gerade fühlt sich der Japaner am wohlsten. Alles zu sehr Durchgeistigte, alle zu starke Betonung des Ethischen möchte ihm weniger angelegen sein. Er bewundert wohl einen hohen Pathos, sucht ihn auch nachzufühlen — eignet sich ihn aber nur selten restlos an.

Zeichnen wir mit einigen Strichen ein Bild der Kunsttätigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts. Zuerst ein Wort über die Schulen, die wir schon kennen. Die Kanoschule machte eine energische Schwenkung zur nationalen Richtung. Das chinesische Element in ihr trat bisweilen so weit zurück, daß es nun den Anschein gewinnt, als hätten die Kanomeister sich nie ganz der chinesischen Kunst verschrieben. Eine lange Reihe großer Künstler mit deutlicher Neigung zum Nationalen war an der Arbeit. Sie alle hatten für die neu aufkommenden Schulen konstituierende Bedeutung. Ich nenne nur Kano Sanraku, Kano Sansetsu, Kano Tannyu, Kano Tsunenobu und Kusumi Morikage.

Die Yamatoschulen erwachten nach fast hundertjährigem Schlafe zu neuem Leben. Zwar waren sie jetzt nicht mehr so exklusiv aristokratisch und konnten ihren Stil nicht mehr rein

bewahren. Aber es wehte in ihnen ein friſcher, lebendiger Hauch. Toſa Mitſuoki, Toſa Mitſunari und die beiden Sumiyoſhi, Jokei und Gukei, waren die führenden Meiſter.

Und nun zu den neuen Schulen! Zum erſten Male vermählte ſich die Linienſchönheit der Kanokunſt mit der Dekorationsfreude und überraſchenden Kompoſitionsart des Yamatoſtiles in einer neuen Kunſtrichtung. Dieſe Vereinigung wurde von einer Zeit verlangt, der die Farbloſigkeit und Einſeitigkeit der Kanobilder und die ausſchließliche Schilderungs- und Erzählerfreude der Yamatowerke nicht mehr genügte. So führten drei Künſtler die Schulen herauf, die wir nach dem Hauptmeiſter kurz Korinſchulen (ſ. Tafel 12 u. 13) nennen. Es ſind Honami Koetſu (1557—1637), Nonomura Sotatſu (Mitte des 17. Jahrhunderts) und Ogata Korin (1661—1716). Die Korinſchulen wirkten das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch und waren ebenſo erfolgreich in der Malerei wie in der Keramik und Lackkunſt. Der Korinſtil hat mehr oder weniger die ganze modernere Kunſtweiſe beeinflußt. Außer den genannten Meiſtern ſind im 18. Jahrhundert vor allem Kenzan, der Bruder Korins (ſ. Tafel 12), Shiko, Kiitſu und Hoitſu zu nennen. Hoitſu ſtarb erſt 1828.

Die Originalität des Korinſtiles wird in derſelben Weiſe in Frage geſtellt wie die des Yamatoſtiles. Koreaniſche Töpfer waren um 1590 in einzelnen Provinzen Japans angeſiedelt worden. Möglich, daß die Japaner von ihnen irgendwelche Anregung erhielten. Mehr wie eine oberflächliche Anregung kann es nicht geweſen ſein. Mit einiger Sicherheit iſt anzunehmen, daß die Kunſt Koreas im 16. Jahrhundert unmöglich den kraftvollen und geſchloſſenen Korinſtil geſchaffen haben kann. Viel wichtiger aber iſt die Tatſache, daß der Japaner ſich nie freier und ſeiner nationalen Individualität bewußter ausgeſprochen hat, als in der Korinkunſt.

Im 17. Jahrhundert kündigten ſich als Folge der politiſchen Zuſtände auch wichtige geiſtig-ſoziale Umwälzungen an und verdichteten ſich ganz allmählich zu ſichtbarer Wirklichkeit. Das niedere Volk, beſonders der Bürger der drei Großſtädte Yedo, Oſaka und Kyoto, begann ſich geiſtig zu regen. Die Friedenszeit hatte ihm die Möglichkeit geboten, Reichtümer zu erwerben und vor allem ſie zu genießen. Die allgemeine Volks-

bildung wuchs. Man ſchickte die Kinder in die buddhiſtiſchen Volksſchulen, wo ſie leſen und ſchreiben lernten. Der einfache Mann gewann Intereſſe an Literatur und Kunſt und ſtellte aus ſeinen eigenen Reihen Dichter und Maler.

Dem geiſtigen und ökonomiſchen Freiwerden des Bürgers entſprach, wie ſo oft in der Welt, eine Neigung der geſamten Kunſt zum Realismus. Nun wurde von Chikamatſu Monzaemon (1653—1724) das realiſtiſche Volkstheater geſchaffen, im Gegenſatz zu den alten ariſtokratiſchen, wirklichkeitsfremden Noſpielen[1]). Gleichzeitig erſtand in Ihara Saikwaku der erſte moderne naturaliſtiſche Romanzier, der ſeine Stoffe in allen Kreiſen des Volkes ſuchte.

In der bildenden Kunſt waren die wirklichkeitsfreudigen Tendenzen ebenſo deutlich. Abgeſehen von der Korinkunſt zeigten alle neu aufkommenden Malerſchulen eine beſondere Nähe, ſowohl zu dem umgebenden Leben im allgemeinen, als auch zu den Dingen im einzelnen. Ich meine die Ukiyoyeſchule (ſ. Tafel 17 u. 18), die Shijoſchule (ſ. Tafel 11, 12 u. 13) und ſogar die modernere chineſiſch beeinflußte Schule, von der ſchon im vorigen Kapitel ausführlicher geſprochen wurde.

Die Wurzeln des Ukiyoye[2]) gehen bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zurück. Die Schule hat ja ihren Namen von ihrer Freude an der irdiſchen Welt her. Das Wachſen der Bedeutung des Volkes ſpiegelte ſich deutlich in ihrem Werden. Im Anfang des 17. Jahrhunderts gab es ganz wenige große Ukiyoyemeiſter. Eigentlich nur Iwaſa Matabei (geſtorben 1650), der geiſtige und Hiſhikawa Moronobu (1624—1695), der tatſächliche Gründer der Schule, auch der erſte moderne Holzſchnittmeiſter. Matabei ſelbſt ſtammte ſogar noch aus den vornehmſten Adelskreiſen. Moronobu war bereits der Sohn eines einfachen Muſterzeichners, wie ja die meiſten Ukiyoyemaler Bürgerfamilien angehörten. Die beſte Zeit der Ukiyoyekunſt war das 18. Jahrhundert. Unzählig ſind die Namen der Künſtler und ſehr zahlreich die Zweigſchulen, die auch in Europa allgemein bekannt geworden ſind. Keine japaniſche Malerſchule iſt beſſer erforſcht worden.

---

[1]) Feierliche an die antike Tragödie mahnende Dramen religiöſer Herkunft. Siehe Florenz, „Geſchichte der japaniſchen Literatur."

[2]) Wörtlich „weltliches Bild".

Deswegen und weil unſer Intereſſe mehr den anderen noch unbekannteren Schulen gilt, beſchränke ich mich hier ganz beſonders und verweiſe auf die ſorgfältigen Unterſuchungen von Omura Seigai[1]) und auf die klaren Ausführungen Tei-Sans[2]).

Die Shijoſchulen entſtammen demſelben Kunſtkreiſe, wie die modernen chineſiſch beeinflußten Schulen. Deutlich iſt der Geiſt der chineſiſchen Ming- und Chingkunſt zu ſpüren, die ſelbſt realiſtiſche Tendenzen nicht verleugnet. Aber andere ſpezifiſche Eigentümlichkeiten machen ſie zu einer ſelbſtändigen Kunſtrichtung. Von den modernen chineſiſch beeinflußten Schulen unterſcheidet ſie ſich vor allem durch eine Bevorzugung japaniſcher Motive und durch einen europäiſchen Einfluß, der ihren Werken den Stempel beſonders ſtarker Naturnähe aufdrückt. Der Shijoſtil zeigt, verglichen mit dem Ukiyoye, weniger ein Intereſſe an dem Inhalt als vielmehr an der realiſtiſchen Durchbildung des einzelnen.

Die Shijoſchule hat ihren Namen nach einer Straße in Kyoto, wo ſich das Atelier des Gründers befand. Eigentlich haben wir es mit drei Schulen zu tun, die dieſelben Stilbeſtrebungen verfolgen: die Shijoſchule, gegründet von Matſumara Goſhun (1752—1811), die Maruyamaſchule, gegründet von Maruyama Okyo (ſ. Tafel 14) (1733—1795) und die Gankuſchule (ſ. Tafel 15), ebenfalls nach ihrem Gründer benannt. Okyo war das ſtilbeſtimmende Oberhaupt und der Lehrer der wichtigſten Künſtler. Viele Maler der Shijoſchulen ſind auch in Europa bekannt geworden. So Mori Soſen, Kikuchi Yoſai, Shibata Zeſhin. Außerdem ſind noch zu nennen: Genki, Roſetſu, Naokata, Gantai, Chikudo, ſämtlich um die Wende des 18. Jahrhunderts lebend. Chikudo ſtarb erſt 1896.

Zurückblickend auf die Ausführungen dieſes Abſchnittes, muß noch hinzugefügt werden, daß in der Kunſt des 17., 18. und 19. Jahrhunderts die Stile nicht mehr ſo ſcharf voneinander getrennt ſind wie früher. Es gibt allmähliche Übergänge. Ein Maler der neueren chineſiſchen Schule iſt bisweilen von einem Shijomeiſter nicht zu unterſcheiden. Ukiyoye und Yamatoye gehen nicht ſelten ineinander über u.ſ.f. —

---

[1]) In „Maſterpieces, ſelected from the Ukiyoye School"; bisher Band 1 und 2 erſchienen.

[2]) „Notes ſur l'Art japonais."



ZWEITER ABSCHNITT

STOFFGEBIET UND GEISTIGE ATMOSPHÄRE



1.

Einige Überſicht über die hiſtoriſche Entwicklung der japaniſchen Malerei iſt nun gewonnen. Noch aber ſind wir nicht in die Sphäre der Kunſt ſelbſt eingedrungen. Auch in dieſem Abſchnitt gelangen wir nicht an unſer Ziel. Aber wir kommen einen Schritt näher. Für das Verſtändnis des Kunſtwollens eines Volkes wie eines Meiſters, wird die Unterſuchung des Stoffgebietes immer fruchtbringend ſein. So kann uns ein Einblick in die Vorwürfe der japaniſchen Malerei zwar nicht das Weſentlichſte der Stile enthüllen, aber uns immer vertrauter machen mit der Welt, in die wir uns fremd gewagt haben.

Das Stoffgebiet der japaniſchen Malerei hat mit den beſten Zeiten europäiſcher Kunſt das gemeinſam, daß dem Künſtler die Wahl ſeiner Motive ſehr leicht gemacht wurde. Beſſer geſagt, daß der Maler der Erfindung nur wenig Aufmerkſamkeit zu ſchenken brauchte und ſo ſich faſt hemmungslos der Ausführung widmen konnte. Das Vorhandenſein traditioneller Vorwürfe iſt bis zu einem gewiſſen Grade immer das Zeichen eines allgemein hohen künſtleriſchen Empfindens. Bis zu einem gewiſſen Grade! Japan hat die Grenze oft überſchritten. In der Spätzeit der einzelnen Stile trat zu den konventionellen Motiven eine konventionelle Ausführung. (Und gleichzeitig meldete ſich als Reaktion auf der anderen Seite Orginalitätsſucht.)

Innerhalb deſſen iſt feſtzuſtellen, daß die von China abhängigen Schulen einen beſonders engen Stoffkreis aufweiſen, während alle anderen doch eine weit größere Freiheit entfalten.

2.

An dem Anfang einer jeden höheren Kunſt ſteht die Verherrlichung der Religion. Auch in Japan. Hier war es der Buddhismus, dem die erſten Werke eines höheren Kunſtwollens geweiht wurden. Japan empfing den Buddhismus in der Form des Mahayana[1]). Das bedeutet für unſeren Zweck nur ſoviel, der Buddhismus hatte gewaltige Veränderungen noch in Indien ſelbſt, dann in Tibet und China durchgemacht. Ein rieſenhaftes Götterpantheon war der urſprünglich götterloſen Religion erſtanden. Japan ſelbſt ſchuf den ſo aſſimilationsfähigen Glauben von neuem um. Nicht wenige Gottheiten aus dem eigenen Gedankenkreiſe traten hinzu. So ſteht der japaniſche Künſtler der götterreichſten Religion der Welt gegenüber. Und der Hiſtoriker muß ſich um die verwickelteſte Ikonographie bemühen.

Wir nennen nur einige der Hauptnamen. Buddha ſelbſt, in Japan Shaka Muni genannt, wird in der Malerei nicht eben oft dargeſtellt. Von ſeinem heiligen Leben findet man hier und da ſeinen Eingang in das Nirwana, (ſolche Bilder heißen Nehan-zo) ein Motiv, das dem der Kreuzigung Chriſti entſpricht. Alle ungeheure Verſchiedenheit zwiſchen Buddhismus und Chriſtentum wird hier deutlich. Der Heiland, der für ſeinen Glauben den Kreuzestod ſtirbt, und Shaka, der in frommer Meditation friedlich und ſchmerzlos das irdiſche Leben verläßt.

Viel wichtiger als Buddha iſt für die buddhiſtiſche Malerei die Schar der Heiligen geworden. Es iſt wie in der katholiſchen Kirche, wo die Unzahl der Heiligen Chriſtus faſt verdrängt hat. Die buddhiſtiſchen Malerſchulen ſtellten ſich vor allem auf die Geſtalten ein, die der ſchöpferiſchen Phantaſie entſprungen waren. Die Schüler Buddhas und andere Arhats werden weniger gerne behandelt. Am liebſten wurde Kwannon[2]) dargeſtellt. Dieſe Gottheit bedeutet dem Japaner unendliche Güte und

---

[1]) Wörtlich „großes Fahrzeug“, im Gegenſatz zum „Hinayana“, „kleines Fahrzeug“; das ſind die beiden Zweige des Buddhismus. Siehe Hans Haas: „Der Buddhismus der Japaner“ in den „Orientaliſchen Religionen“ aus Hinnebergs „Kultur der Gegenwart“.

[2]) Die indiſche Avalokitesvara, in China Kwanyin genannt.

Barmherzigkeit. Man findet ſie bald mit zehn oder elf Geſichtern, bald mit einem Pferdekopf, bald mit acht oder vierzig Händen. Von anderen Gottheiten ſeien noch Amida, Emma-o (ſ. Tafel 1), Fudo, Miroku und die vier Himmelskönige genannt. Amida (die indiſche Amitabha), die mächtige Bewohnerin des Paradieſes, iſt immer daran zu erkennen, daß ſie die Hände, mit den Daumenſpitzen, aneinander im Schoße hält. Fudos Flammenkreis bedeutet nicht, daß er der Gott des Feuers iſt. Die züngelnden Flammen ſollen die Strahlen der Weisheit ſymboliſieren. Dazu hat er einen wilden Geſichtsausdruck, ſo daß er ſchreckenerregend wirkt. Miroku (Maitreya) iſt der buddhiſtiſche Meſſias. Die vier Himmelskönige, Shi-Tenno genannt, unterſcheiden ſich im Ausſehen nur wenig von den Ni-os, den berühmten japaniſchen Tempelhütern.

Man gibt meiſt Einzelfiguren, höchſtens noch mit zwei der Hauptfigur untergeordneten Begleitern. Die Geſtalten ſind faſt unbeweglich. Nur die Geſten der Hände ſind bedeutſam; nicht aber durch die Kraft des inneren Ausdruckes, ſondern durch eine feſtgeſetzte, äußerliche, ſymboliſche Haltung. Jede Gebärde ſoll etwas Beſonderes, ganz Beſtimmtes ausdrücken. Auch ſonſt ſind die Geſtalten bis in das Kleinſte traditionell feſtgelegt. Sie ſitzen faſt immer mit untergeſchlagenen Beinen da, entweder auf einem Teppich oder auf einem Tiere, etwa einem Löwen, Stiere oder Elefanten. Die Tiere ſind meiſt fabelhaft erhöht. Ein äußerſt wichtiger Faktor iſt der Schmuck. Man findet Kronen, Diademe, Spangen, Baldachine, Vaſen und Teppiche. Gold wird überall bevorzugt. (Nur Buddha ſelbſt wird ſchmucklos dargeſtellt.) Wie bei allen orientaliſchen Völkern iſt die Überhöhung der Geſtalten vor allem durch Vervielfältigung erreicht. Viele Arme, viele Köpfe, ſogar mehrere Körper an einer Geſtalt kommen vor.

Neben den traditionellen Götterbildern malte man auch porträtähnliche Figuren; aber viel ſeltener. Es iſt dieſelbe Richtung, die in der Plaſtik im 7. und 8. Jahrhundert auf ſo gewaltiger Höhe ſtand. Natürlich hatte auch die Porträtkunſt engſte Verbindung mit dem Buddhismus. Berühmte Heilige und Sektengründer wurden porträtiert. Nur das Geſicht zeigt individuelle Züge. Gewand und Haltung bleiben konventionell.

Der äußeren Faſſung der buddhiſtiſchen Motive folgt der

Stil in seiner starren Liniensprache. Wir haben eben eine echte hieratische Kunst vor uns, wie sie ähnlich in der Frühzeit christlicher Kunstentwicklung, das heißt in der byzantinischen Malerei, geübt wurde.

3.

Die Yamatoschulen malten zu einem kleinen unwesentlichen Teile buddhistische Gottheiten in einem wenig veränderten buddhistischen Stile weiter. Es war das Ausklingen der alten Richtung. Das eigentliche Yamatoye nahm seine Stoffe, wie wir schon wissen, aus den Werken der Literatur. Anfangs reine Illustrationen, entwickelten sich die Bilder zu immer größerer Selbständigkeit. Erzählende, schildernde oder dramatische Stoffe waren das neue Element. Bald ist der Inhalt sofort erfaßbar, bald bedarf man zum Verständnis des begleitenden Textes. Viele Figuren füllen den Rahmen. Das ganze Leben in seiner Buntheit zieht auf breiten Rollbildern, Emakimonos, an uns vorüber. Keine überhöhten idealisierten Gestalten, sondern realistisch aufgefaßte, gewöhnliche Menschen; aus dem Reiche der Phantasie höchstens noch niedere Dämone aller Art.

Zwei große Gruppen von Werken sind nach ihrer stofflichen Seite hin zu unterscheiden: religiöse und weltliche. Zuerst die Emakimonos, die Illustrationen zu Heiligenbiographien und zu Tempellegenden geben: Wie in den buddhistischen Schulen auch jetzt im Yamatostil buddhistische Motive. Aber keine mystischen Gottheiten aus fremdem Gesichtskreise, sondern meistens fromme Männer aus dem Lande selbst, deren Leben der jüngst vergangenen Zeit angehörte — also eine Wendung zum Nationalen. Man begann sich seiner eigenen Heiligen zu rühmen. Keine Andachtsbilder, sondern bunte lebensvolle Erzählungen von all den wunderbaren Ereignissen, die den frommen Bonzen zugestoßen waren oder von den Taten, die ein einzelner Tempelheiliger selbst vollbracht hatte. Hierhin gehören auch Illuminationen zu buddhistischen Sutras[1]).

---

[1]) Der Name für die heiligen Schriften des Buddhismus.

Am berühmteſten und zahlreichſten ſind die Bilder zu den Lebensbeſchreibungen des Prieſters Ippen (1239—1289), des Gründers der Yiſhuſekte; dann die zu dem Wirken des Staatsmannes Michizane (geſtorben 901), der ſpäter unter dem Namen Tenjin in vielen Tempeln verehrt wurde. Nicht minder bekannt ſind die Malereien, die von dem Gründer der Jodoſekte Honen (1132—1211) erzählen: Honen und Ippen geben Gaſtmähler für arme Leute — man ſieht, wie von allen Seiten in Krügen und Fäſſern Speiſen und Getränke herbeigeſchafft werden. Ein gewaltiges Schmauſen beginnt. — Die fromme Jugend Honens wird zum ewigen Vorbild dargeſtellt: Der kleine Honen betet, während die anderen Kinder ſpielen. Oder er bittet ſeinen Lehrer um Arbeit. Oder er nimmt rührenden Abſchied von ſeiner Familie, weil er zu einem berühmten Prieſter reiſen will. — Ippen wird vor allem in ſeinen Bekehrungserfolgen verherrlicht. Hier überredet er eine fromme Dame in ein Kloſter einzutreten, dort einen Shintoprieſter Bonze zu werden und ſo fort. Natürlich erkennt der uneingeweihte Beſchauer oft gar nicht, worum es ſich auf dieſen Bildern handelt; oft noch weniger, als bei manchen Heiligendarſtellungen italieniſcher Trecentiſten. Bisweilen aber erheben ſich die Künſtler, genau ebenſo wie ein Giotto, zu dramatiſcher Anſchaulichkeit. Zu Ippens und Honens Leben ſind die Werke Enis (13. Jahrhundert) und Toſa Yoſhimitſus (14. Jahrhundert) am berühmteſten geworden; aus der Serie zu Michizanes Schickſalen, die Illuſtrationen Fujiwara Nobuzanes (1177—1265).

Unter den Tempellegenden ſei zuerſt Toba Sojos (1053 bis 1140) Shikizanengi (ſ. Tafel 2) genannt, das wir ſpäter genauer kennen lernen werden; und die Darſtellungen der Legenden des Iſhiyamatempels (ſ. Tafel 5). So zum Beiſpiel, wie man beim Bau des Tempels eine alte Glocke findet, die beweiſt, daß auf dem Bauplatz ſchon einmal ein Gotteshaus geſtanden hat. Wie die Bitte einer Frau um ein Kind von der Tempelgottheit erhört wird. Auch der Gott des berühmten Kaſugatempels wird verherrlicht. Er erſcheint den Menſchen im Traume und gibt ihnen gütige Ratſchläge.

Die zweite Gruppe des Stoffkreiſes umfaßt die Motive aus der weltlichen Literatur. Alle Arten literariſcher Werke werden illuſtriert: die Monogataris oder Erzählungen, deren

Inhalt entweder völlig erfunden iſt oder an hiſtoriſche Ereigniſſe anknüpft; die Nikki oder Tagebücher, die meiſt von Ereigniſſen am Hofe, wie zum Beiſpiel von Zeremonien und Liebeshändeln berichten; die Soſhi oder Skizzenbücher, die ſich mit allen Dingen der Welt abgeben. Um das Milieu und den Geiſt dieſer Literatur und ihrer bildlichen Verkörperung wirklich nachempfinden zu können, muß man die betreffenden Kapitel in der unentbehrlichen Literaturgeſchichte von Florenz nachleſen. Dort finden ſich auch viele typiſche Überſetzungsproben. Hier ſei nur kurz auf einige Dichtwerke hingewieſen, an denen ſich die Yamatomeiſter am häufigſten verſucht haben. Da iſt vor allem das Iſe- und Genjimonogatari (ſ. Tafel 4). Jenes ſchildert die bunten Abenteuer des Dichters Ariwara no Narihira, eines der Rokkaſen[1]). Meiſt ſind es Liebesgeſchichten oder Naturſchilderungen. Narihira belauſcht ſeine Geliebte. Oder die Geliebte blickt voll Sehnſucht auf das Bild ihres Freundes im Grunde einer Waſſerſchale. Oder Hofleute machen einen Ausflug zur Kirſchblütenſchau. Das Genjimonogatari der Frau Muraſaki Shikibu iſt wohl noch berühmter. Auch hier Liebesabenteuer. Frau Muraſaki ſitzt krank im Zimmer, auf eine Armlehne geſtützt; da kommt ihr Freund der Prinz Genji und tröſtet ſie liebevoll. Die älteſten Bilder zu dieſem Thema ſind von Takayoſhi (12. Jahrhundert).

Zu den Monogataris gehören auch Werke rein geſchichtlichen Inhaltes. Die Illuſtrationen zu dieſen Texten repräſentieren die ganze Geſchichtsmalerei Japans. Man nimmt es mit der hiſtoriſchen Wahrheit nicht eben ernſt. Selten fühlt der Beſchauer die Größe eines hiſtoriſchen Momentes. Jeglicher Standpunkt wäre verloren, dächte man an irgendwelche monumentale Geſchichtsmalerei.

Vor allem gilt das künſtleriſche Intereſſe dem Hogen- und dem Heijimonogatari (ſ. Tafel 3). Sie ſchildern den gewaltigen Bürgerkrieg zwiſchen den Familien Taira und Minamoto. Wir ſehen keine toſenden Schlachten; eher Epiſoden und Epiſödchen: der Kaiſer verläßt als Frau verkleidet ſeinen Palaſt. Er wird von Wachen aufgehalten. Ein anderes Mal erweiſen ihm Krieger

---

[1]) Das ſind die ſechs bedeutendſten lyriſchen Dichter aus dem 9. und 10. Jahrhundert.

kniend Ehrfurcht. Oder einem General wird das Haupt ſeines Gegners als Siegestrophäe überbracht. — Keiner von den großen Bürgerkriegen, die Japan in der Zeit der Blüte der Yamatoſchulen zerwühlten, fehlt. Auch nicht die einzige Invaſion eines fremden Volkes, der Mongoleneinfall vom Jahre 1184.

Am lebhafteſten und amüſanteſten geht es auf den Soſhiilluſtrationen zu. Da werden mit reicher Phantaſie die Strafen der Hölle geſchildert. Nicht anders als in der europäiſchen Kunſt ſchleppen Teufelchen die nackten Leiber der Sünder ins Höllenfeuer. Nicht anders als bei uns haben es die Maler gerade auf die Geiſtlichkeit abgeſehen (Jigokuſoſhi). Eine vergleichende Arbeit würde hier intereſſante Reſultate zeitigen. Im Fukutomiſoſhi wird auf das groteskeſte geſchildert, wie Herr Fukutomi mit Tanzen Geld verdienen will, aber ſchlecht tanzt und tüchtige Schläge bekommt. Im Anſchluß an das Yamaiſoſhi ſtellt man gar pathologiſche Fälle dar: die wüſten Viſionen eines Fieberkranken oder einen Albino auf der Straße, der von den Leuten angeſtaunt wird.

Damit ſei es genug. Ich glaube, wir ſind der allgemeinen Atmoſphäre der Yamatomalerei ein wenig näher gekommen. Welchen künſtleriſchen Wert ihre Werke auch immer haben, und wie weit ſie dem Auge des Europäers genußreich ſein mögen — eins werden ſie ſicher im ſtärkſten Maße bieten: kulturhiſtoriſches Intereſſe. Die höfiſche Zeit Japans erſteht mit ungeheurer Lebendigkeit vor uns. Da fehlt keine Lebensäußerung, die nicht von dem weltfreudigen Künſtler aufgenommen wäre: die Häuſer von arm und reich, innen und außen; Tempel, Paläſte und Klöſter, manchmal noch im Bau; Brände; Soldaten aller Art, Ritter und Bogenſchützen; Bonzen und Nonnen; Arbeiter und Bürger; die Trachten aller Stände, angefangen bei den Bergen von Stoff, die das Kleid der Hofdame bildeten, bis zum kleinſten Lendenſchurz des Arbeiters; Transportmittel, die von Ochſen gezogenen zweiräderigen Karren, aufgeſchirrte Pferde; Hunde, Katzen; Gaſtmähler, Tänze und Muſikinſtrumente.

Gekrönt wird die Freude an der Wirklichkeit von einer ſchönen, echten Porträtkunſt. Wir haben aus dieſer Zeit Bildniſſe von Dichtern, Kaiſern und Feldherren von einer Großzügigkeit und Naturwahrheit, wie ſie der japaniſchen Malerei

nie wieder gelungen ſind. Die beachtenswerteſten Bildniſſe gingen aus der Schule Fujiwara Nobuzanes hervor.

Die Yamatoſchulen ſind es alſo, die ſchon in alter Zeit die Dinge der umgebenden Welt mit einer alles umfaſſenden Liebe in den Kreis ihrer Vorwürfe gezogen haben. Und nicht die Ukiyoyeſchulen, wie es der Name glauben machen könnte. Die Ukiyoyeſchulen gehen vielmehr von dem Yamatoſtoffgebiet aus und ſind ohne dieſes undenkbar.

4.

Ganz anders ſieht das Stoffgebiet aus, das die chineſiſch beeinflußten Schulen beherrſchte. Es iſt ein augenſcheinlicher Weſensunterſchied. Die Yamatokünſtler hatten eine unerſättliche Freude an der Schilderung der ganzen Mannigfaltigkeit der vergangenen und vor allem ihrer eigenen Zeit. Was wir auf den Bildern der neuen Schulen ſehen, iſt ſtofflich eintönig und eigentlich zeitlos. Der Yamatomaler gab die verſchiedenſten Vorgänge aus dem Leben ſeiner Helden. Der von China beeinflußte Künſtler malte ſeine Geſtalten in ganz wenigen, allgemein typiſchen Situationen, die im Grunde nichts mit dem einzelnen Menſchen, ſondern mit einer ganzen Klaſſe von Menſchen zu tun haben. Dort bewegte ſich das japaniſche Volk in allen ſeinen Ständen und Kreiſen, (wenn auch mit Bevorzugung des Adels) Männer und Frauen, Greiſe und Kinder; hier ausſchließlich Greiſe, fromme Prieſter und einſame Gelehrte Chinas oder Indiens. Nur ſelten Frauen oder Kinder. Dort alltägliche, oft karikierte Geſichter, wenig geiſtig betont, hier idealiſierte, durchgeiſtigte Phyſiognomieen und niemals Porträts.

Dieſe Menſchendarſtellung gehört reſtlos dem indiſch-chineſiſch-buddhiſtiſchen Gedankenkreiſe an. Das Leben jener Männer, die ſich im Alter in die Einſamkeit zurückzogen, um ganz der Meditation zu leben, galt als Ideal. Das asketiſche Ideal war in Indien geſchaffen worden und wurde in Oſtaſien bis Japan hin verehrt.

Einzelgeſtalten werden dargeſtellt und Gruppen. Meiſt giebt eine Landſchaft das Milieu. Wenn man auch auf Porträtähnlich-

keit keinen Wert legt, so verbindet man doch mit bestimmten Namen bestimmte Typen. Man sucht den allgemein bekannten Charakter möglichst deutlich zur Anschauung zu bringen. Hierhin gehören vor allem die eindrucksvollen Bilder des indischen Priesters Bodhi Dharma (s. Tafel 6). Bis zum heutigen Tage hat sich sein Typus kaum verändert erhalten. Man erkennt ihn sofort an seinen übermäßig großen Augen und seinem vollbartumrahmten Gesicht.

Die Dichterbildnisse sind in demselben Geiste gehalten. Es sind niemals Porträts, sondern typisierte Idealgestalten, so wie man sich geistig hochstehende Menschen vorstellen soll. Am häufigsten kommt Tu Tsu-mei vor. Er reitet auf einem Maultier; man sieht nur seine Rückenansicht. Neben ihm Tao Yüan-ming (365—427), aus dessen Werken schöne Proben in Grubes Literaturgeschichte zu finden sind. Dem Europäer am bekanntesten ist der große Li Tai-poh (699—762), dessen Gedichte in jüngster Zeit so oft übersetzt werden.

Auch der typische Tagesverlauf der weisen und frommen Männer wird gezeigt. Es ist, als wenn niemals die materielle Seite des Daseins an sie herantritt. Sie gehen in gelehrter Unterhaltung spazieren; sie bewundern die Natur, etwa einen Wasserfall oder einen See; sie sitzen nachdenklich da, sie sehen sich ein Gemälde an, spielen Schach oder ein Musikinstrument. Eine Folge von vier Kakemonos, die die vier Hauptbeschäftigungen der Weisen behandelt, wird immer wieder gemalt.

Neben den ernsten Gestalten hat die chinesisch beeinflußte Kunst das lustige Element niemals vergessen. Aber auch der Humor ist immer an fromme Einsiedler oder Heilige geknüpft; und immer werden die Grenzen einer gewissen klassischen Gemessenheit eingehalten. Am häufigsten sehen wir die unzertrennlichen Freunde Hanshan und Shihte [1]), um die sich ein ganzer Legendenkreis gebildet hat. Nicht nur die chinesischen Schulen, sondern alle Schulen Japans hatten an ihnen ihre Freude. Nicht minder an dem dickbäuchigen Hotei (Putai), einem der sieben Glücksgötter (Shichi Fukujin). Von lustigen Gruppenbildern seien noch die tanzenden Weisen (s. Tafel 11) und die Weisen als Weinkoster erwähnt.

---

[1]) Japanisch Kanzan und Jittoku.

Auch einige rein buddhiſtiſche Motive haben ſich aus alter Zeit in die neuen Schulen hinübergerettet. Die Auffaſſung iſt aber eine andere geworden. Der religiöſe Vorwurf hat aufgehört Selbſtzweck zu ſein. Der Stil gilt mindeſtens ebenſoviel. Die unnahbare Strenge der Gottheiten iſt gemildert. Alle phantaſtiſchen Überhöhungen ſind geſchwunden. Die Götter ſind gleichſam zur Erde herabgeſtiegen. Der Hintergrund der Götterbilder iſt nicht mehr neutral, ſondern deutlich charakteriſiert. Eine Waldeseinöde; ein Waſſerfall rauſcht; eine Kiefer ſpendet Schatten.

Jetzt werden am liebſten die Arhats gemalt. Es ſind irdiſche Weſen, meiſtens Schüler Buddhas. Entweder Einzelgeſtalten oder fünfhundert und beſonders oft ſechzehn werden zu feſtſtehenden Gruppen vereinigt. Die Fläche des Bildes wird mit Menſchen in ganzer Figur überſponnen. Die Arhats zeigen im Gegenſatz zu den gnoſtiſchen Gottheiten die harten Zeichen eines mühſeligen Erdenlebens.

Die Menſchendarſtellungen ſind in den chineſiſch beeinflußten Schulen durchaus nicht am zahlreichſten und beliebteſten. Ganz im Gegenſatz zu den Yamatoſchulen. Die eigentliche Miſſion, die das Karaye an Japan zu erfüllen hatte, war die Ausbildung der Landſchaftskunſt (ſ. Tafel 7, 8 u. 9). Die Landſchaft des Yamatoye iſt niemals ſelbſtändig: ſie dient nur zur Verdeutlichung der dargeſtellten Handlung oder zur ſymboliſchen Dekoration. Hier aber haben wir die reine idealiſtiſche, im großzügigen Zuſammenhang geſehene Landſchaft.

Im einzelnen ſind die Motive der chineſiſch beeinflußten Landſchaftskunſt nicht eben verſchieden von denen der europäiſchen. Die kultivierte Natur wird der wilden vorgezogen. Meiſt durchqueren Wege das Land, führen Brücken über die Flüſſe. Die Seen ſind von Booten und Seglern belebt. An den Ufern wimmelnde Ortſchaften und prächtige Luſthäuſer. Zwiſchen den Bergen ſchaut ein Dorf hervor oder das einſame Dach eines Tempels. Überall Menſchen. Aber ſie ſind nur Details, wie alle anderen Dinge, und den Details wird hier nicht der geringſte individualiſierende Wert gegeben. Faſt niemals fehlt Waſſer in irgendwelcher Art: Waſſerfälle, Seen, Gießbäche und Flüſſe. Überall Berge, im Regen und im Schnee, zackige Felſen,

weiche abfallende Anhöhen. Alles ist in einen feuchten Nebel getaucht.

Um deutlich zu zeigen, welche heiße Naturliebe den Japaner und Chinesen beseelt und in welcher Art die Natur sie anregt, seien einige Schilderungen aus der chinesisch-japanischen Literatur angeführt. Zuerst eine Stelle aus dem „Hojoki“ des Kamo no Chomei[1]), eines japanischen Dichters. Er lebte zwar schon an der Wende des 12. Jahrhunderts, aber er steht ganz unter dem Einfluß der Zeit der chinesischen Sungdynastie, deren Geist so bedeutungsvoll für die chinesisch beeinflußte Kunst geworden ist. „Die Umgebung des Hauses ist folgende: Nördlich von der Hütte befindet sich ein kleiner Garten, der von einem losen Geländer umgeben ist. Südlich ist eine Rinne, in der das Wasser vom Berg herabfließt, das in einen Brunnen von Steinen, den ich gebaut habe, aufgefangen wird. Dicht in der Nähe ist der Wald, welcher genügend Holz zur Feuerung liefert. Der Berg wird Toyama genannt. Das Tal ist reich bewaldet, aber man genießt im Westen eine freie Aussicht. Schöne Wege locken zum Meditieren und Träumen. Die Jahreszeiten bieten Gelegenheit zu ernsten Betrachtungen. Im Frühling erinnern die westlich blühenden Wiesen der Wistariablumen, die violett wie die Wolken des Himmels schimmern, an das Paradies. Im Sommer mahnt das wiederholte Rufen des Kuckucks an den dunkeln Weg durch Schides Tal[2]). Naht der Herbst, so klagt der Higurashi, und sein trauriger Gesang ruft uns zu, an die Nichtigkeit des Lebens zu denken. Der Winter bringt tiefen Schnee, der die Berge einhüllt, und sich wie die Sünde vermehrt und dann schmilzt. — — — Einen wunderschönen Anblick bietet morgens das wogende Meer, ich empfinde dabei mit dem Dichter Musami, der so herrlich die See besingt mit den stolzen Schiffen, wie sie auf- und abgleiten, vorüber an Bergen und Häusern. — — — Wenn ich recht froh bin, so versuche ich alles der Natur abzulauschen und spiele: ‚Rauschen des Herbstwindes‘, beim ‚Flüstern der Matsubäume‘ oder ‚Plätschern des Flusses‘, beim ‚Brausen des Meeres.‘ — — — Das Menschenleben gleicht den

---

[1]) Siehe „Eine kleine Hütte“, Lebensanschauung von Kamo no Chomei. Übersetzt von Dr. Daiji Itchikawa. S. 29ff.

[2]) „Durch Schides Tal muß die Seele nach dem Tode.“

fliehenden Wolken, und deshalb baue ich auf keinen festen Grund. Der kurze, ruhige Schlaf auf dem Kopfkissen ist mir die größte Freude, und eine schöne Aussicht zu genießen in den vier Jahreszeiten übertrifft alle schimmernden Hoffnungen des Lebens. — — — Auch der Vogel kann nur empfinden, wie lieb ihm sein Wald ist; dem gleicht meine Vorliebe für die Einsamkeit. Doch wer sie nicht kennt, kann mich auch nicht verstehen."

Hier spricht einer jener Männer zu uns, jener Künstlerpriester, die sich abseits von dem Treiben der lauten Welt ihre kleine Hütte bauten, einer jener Männer, die wir so oft von unsern Meistern inmitten der weiten Natur dargestellt finden. Sein Auge ist offen für den großen Zug der Linien und für die feinsten Stimmungstöne — aber auch für manches Detail, für das Plätschern des Flusses, für die Vögel, für den Schnee.

Und dann — ist es nicht, als stände eine der gewaltigen Landschaften Sesshus vor uns, wenn wir „Die rote Wand" Su Tung-pos [1]) lesen, dieses Mal eines chinesischen Dichters aus derselben Zeit, aus der der Sungdynastie: „Im Herbste des Jahres Jen-siuh (1081) am sechzehnten Tage des siebenten Mondes, unternahm ich mit meinen Gästen eine Kahnfahrt. Während wir an der roten Wand entlangfuhren und ein kühler Windhauch kaum merklich das Wasser kräuselte, bewirtete ich meine Freunde mit Wein. Man trug die ‚Lieder an den leuchtenden Mond' vor und sang den Vers von der sittsamen Maid. Allmählich stieg der Mond über den östlichen Bergen empor und trat zögernd zwischen die Sternbilder des Schützen und des Steinbockes. Weißer Nebel lagerte über dem Flusse, und des Wassers Schimmer verschmolz mit dem Himmel. Wir überließen den Nachen, der einem Schilfrohre gleich dahinglitt, seinem Laufe. In die Unendlichkeit schien sich des Wassers Fläche auszudehnen, und wie vom Wind dahingetragen durch den Äther, nicht ahnend unserer Wanderung Ziel, war es, als würden wir auf Geistesschwingen in hehrer Einsamkeit der Welt entrückt, emporgehoben zu der Götter Sitzen. — — — Da sitzen wir in unserem flachen Kahne, der einem Blatte gleich dahintreibt, und reichen die Kürbisflasche von Hand zu Hand. — Eintagsfliegen, die

---

[1]) Siehe Grube: „Geschichte der chinesischen Literatur." S. 347 ff.

vorübergehend zwischen Himmel und Erde weilen, ein Reiskorn inmitten des unermeßlichen Meeres!“ — — —

Die reine Landschaftskunst der chinesisch beeinflußten Schulen kennt kein Herausarbeiten von Details. Alle Einzelheiten, Blumen, Bäume, Tiere müssen zurücktreten vor dem großzügigen Linienfluß, vor dem fast nie fehlenden atmosphärischen Dunst. Höchstens wird hier und da die Gesamtform und Liniensprache eines Baumes oder Gesträuches kräftiger betont. Dafür hat sich der Künstler einen Ersatz geschaffen, in welchem er seine Individualisierungslust und intimere Beobachtungsfreude nach Herzenslust ausleben kann; er erhöht Blumen und Tiere zum Hauptmotiv eines selbstständigen Bildes. (S. Tafel 10.)

In den chinesischen Schulen sind Tier- und Blumenbilder etwa ebenso zahlreich wie Menschendarstellungen. Tiere kommen weit häufiger vor als Blumen — wohl deshalb, weil bei Tierbildern fast niemals Pflanzen zur Angabe des Milieus fehlen. Hierzu genügt bei einzelnen Kakemonos ein Felsen, ein Baum oder auch nur ein in den Bildrahmen hineinragender Ast. So finden wir zum Beispiel Spatzen, Schwalben und besonders oft Reiher, Falken und Kraniche. Viel seltener Vierfüßler, und von ihnen nur Affen und Tiger.

Der Umkreis der dargestellten Blumen ist ebenfalls klein. Immer und immer werden der blätterlose Blütenzweig der Pflaume, der schlanke Bambus, die großblütigen Päonien und Chrysanthemen, die Weide mit ihren haarähnlichen Zweigen und die zackige Kiefer wiederholt.

Auf den großen mehrflügeligen Setzschirmen, auf den Fusumas[1]) und ähnlich gedachten Werken, die vor allem die Domäne der Kanomeister des dekorativ gesinnten 17. Jahrhunderts bilden, charakterisiert man das Milieu gerne ausführlicher. Überhaupt werden hier die großartigsten Zusammenstellungen geboten. Aber nicht wie in der Landschaftskunst aus weiter Perspektive, sondern dicht vor unsern Augen breitet sich die reiche Blumen- und Tierwelt. Der Künstler lebt sich in dem strotzenden Blütenwerk eines mächtigen Chrysanthemenstrauches aus, er belauscht eine Schar von Kranichen in ihren grotesken Bewegungen, oder

---

[1]) Das sind die inneren Schiebewände des japanischen Hauses.

er erfüllt den ganzen Raum mit dem schneeigen Weiß einer Unzahl von Reihern.

Wir haben gesehen, daß der japanische Maler (und Künstler überhaupt)[1]) sein Auge nur auf einen kleinen Ausschnitt aus der unermeßlichen Flora und Fauna einstellt. Das hat seinen Grund. Ursprünglich werden nur solche Blumen und Tiere gemalt, die in uralter Tradition durch Mythologie und Volksglauben eine symbolische Bedeutung erhalten haben. Auch die stereotypen Zusammenstellungen ganz bestimmter Tiere und Pflanzen in einem Bilde gehören hierher. Bis auf den heutigen Tag ist die Vorliebe für solche Motive bestehen geblieben, obwohl naturgemäß allmählich das Stoffgebiet aus rein künstlerischen Gründen vermehrt wurde. Einige Deutungen seien hier genannt: Bambus, Kiefer, Pflaume weisen auf langes Leben; der Kranich auf Glück, ebenso die Schildkröte, die aber mehr ein Vorwurf des Kunstgewerbes ist. Auch die Nachtigall auf einem blühenden Pflaumenzweig, beides Frühlingsboten, sollen dem Beschauer Glück bringen. Tiger, Löwe und Drache sind die Symbole übernatürlicher Kraft. Der Tiger wird immer in einem Bambushain dargestellt. Das soll an Vorsicht mahnen. Wistaria und Kuckuck, die an den frühen Sommer erinnern, weisen auf die reifende Jugend; Bambus und Sperling wiederum auf den Winter und das Alter — u.s.f.

Diese Symbolfreude hat, zum Glück für die japanische Kunst, im Gegensatz zu modernen Verhältnissen in Europa, keinen nennenswerten Schaden gestiftet. Ein beschränktes Stoffgebiet hat noch nie eine Kunst in der Entwicklung gehindert. Daß der Japaner allmählich bei der Darstellung bestimmter Tiere, wie etwa des Falken oder bestimmter Pflanzen, wie etwa des Bambus, eine gewisse unkünstlerische Virtuosität, ja ein Schema schuf, liegt mehr an seiner ganzen Veranlagung, als an den Stoffen. Die Hauptsache ist, man sieht deutlich, daß der Maler bei der Arbeit selbst nie an die Symbole gedacht hat. Und deshalb haben sie für die Analyse der Stile nur wenig zu bedeuten. Der Beschauer hat solche Werke nur auf ihren künstlerischen Stil hin anzusehen. Nichts wird ihn zu irgendwelchen literarischen Fragen reizen, wie es so oft vor europäischer Symbolmalerei der Fall ist.

---

[1]) In der Literatur vergleiche man „Altjapanische Frühlingslieder an der Sammlung Kokinwakashu“, übersetzt und erläutert von Dr. R. Lauges.

5.

Die Korinkunſt kommt in erſter Linie vom Yamatoye her, trägt aber auch Elemente chineſiſcher Beeinfluſſung in ſich. Dieſes Verhältnis ſpiegelt ihr Stoffgebiet wider. Die Yamatomotive werden aufgenommen — aber aus ihrer ſachlichen Sphäre in eine rein äſthetiſche emporgehoben. Der Inhalt der Schilderungen wird mehr verinnerlicht und konzentriert. Die Figurenzahl wird geringer. Berühmt ſind Korins und Hoitſus Darſtellungen aus der Iſe- und Genjimonogatari (ſ. Tafel 12) und die der 36 Rokkaſen — Motive, die die Yamatoſchulen ſo oft behandelt haben.

Aus dem chineſiſchen Stoffſchatz wählen die Korinſchulen vor allem die Vorwürfe, welche eine möglichſt groteske Linienfreiheit erlauben. Selten ernſte Figuren; am liebſten die luſtigen Hanſhan und Shihte und Putai. Niemals kommen reine Landſchaften vor.

Neu möchte der Sturm- und der Donnergott von den Korinmeiſtern in die japaniſche Malerei eingeführt ſein. Sie ſind auch wie geſchaffen für eine farben- und linienfrohe Phantaſie. In wilden Bewegungen und mit wunderlichen Phyſiognomien ſtürmen die buntfarbigen Götter durch die Luft — Höllenweſen ähnlich. (Übrigens gehören dieſe Gottheiten der brahmaniſchen Mythologie an.)

Doch alle dieſe und ähnliche Motive ſtehen im Hintergrund. In der Korinkunſt feiert ſpeziell die Blumenmalerei (ſ. Tafel 12 u. 13) ihre höchſten Triumphe. Es ſei hier darauf hingewieſen, daß die dem Yamatoye entſproſſenen Korinſchulen ſich gerade die Blumenmalerei erkoren haben, während die Shijoſchulen, die chineſiſchen Geiſt moderniſieren, ſich ganz beſonders der Tiermalerei annehmen. Dem Inder, dem Buddhiſten ſind die Tiere heilig; der Japaner eilte von jeher zur Kirſchblütenſchau und feierte das Chryſanthemenblütenfeſt.

Die Konzentration der Korinkunſt auf das eine Gebiet der Blumenmalerei und ihre dekorative, farbenprächtige Behandlungsart — dieſes Sicheinfühlen in ein Einzelding, ſcheint der japaniſchen Geiſtestätigkeit durchaus eigentümlich zu ſein. In ihrer Vollendung möchte vielleicht die Malerei der Korinmeiſter den nie

wieder erreichten Höhepunkt echt japanischen Kunstwollens bedeuten. Dabei ist nicht eben wesentlich, daß ihre oft einseitige Dekorationslust, verglichen mit der großzügigen Kompositionsweise und der edlen Innerlichkeit der von China abhängigen Kunst, eine gewisse Geringerwertigkeit zu zeigen scheint. Auch der unendliche Reichtum an Motiven in den Yamatoschulen wird vollauf durch neue ungewöhnliche Qualitäten ersetzt.

Es entspricht dem dekorativen Charakter des Korinstiles, daß vorwiegend schon von Natur auffallende Blumen gemalt werden. Ahorn, Päonie, Pflaumenblüte und Kamelie, Chrysanthemum und Schwertlilie sind die Lieblingspflanzen. Aber auch wuchtige Stämme in grotesken Formen und die dunkle Fläche des Wassers mit ornamentähnlichen Wellen sind immer und immer wieder zu finden. Bald ragt ein Zweig überraschend in den Bildraum hinein; bald steht eine ganze Gruppe einer Blumenart zusammen; bald bilden die „Blumen der vier Jahreszeiten" oder auch nur „Herbstblumen" einen Farbenzusammenklang delikatester Wirkung. Niemals, ob Einzelblume oder Blumengruppe, wird ein naturwirklicher Hintergrund gegeben. Nicht einmal der Boden, aus dem die Gewächse entsprießen, wird auch nur angedeutet. Der Korinmeister will nicht einen Augenblick den Gedanken aufkommen lassen, als handle es sich um eine Abbildung der Wirklichkeit. Er erstrebt ausschließlich dekorative Ziele.

6.

Das Hauptgebiet der Shijoschulen ist das Tierbild (s. Tafel 15). Die naturalistischen Schulen sind für dieses Thema außerordentlich geeignet, als sie zum erstenmal sich rücksichtslos um die Wirklichkeit bemühen. In der Tat stellt man sich jetzt ganz besonders auf die Tiere ein, die am besten der unmittelbaren Beobachtung zugänglich sind: auf die Haustiere und auf andere Tiere, die der Japaner häufig und bequem zu sehen bekommt. So werden unter den Vögeln Hühner, Pfauen, Gänse und Enten — unter den Vierfüßlern Hunde, Rinder, Dächse, Ratten, Hirsche, Rehe und Affen gemalt. Auch der Fisch ist nun ein sehr beliebter Vorwurf. Außerdem bleiben die alten Tier-

motive der chineſiſch beeinflußten Schulen beſtehen und werden auf Grund der neuen Anſchauungen mit neuem Leben erfüllt; ſo Kranich und Reiher, Löwe und Tiger. Die Tiermaler der Shijokunſt haben ſich nicht ſelten ſpezialiſiert: der Ruhm von Mori Soſens (1747—1821) Affenbildern iſt bis Europa gedrungen; Okyo hat ſich die Hunde ausgeſucht; Shirai Naokata (1756—1833) iſt als Rattenmaler bekannt; Ganku als Tiger- und Ito Jakuchu (1716—1800) als Hühnermaler.

Die Shijoſchulen haben im Gegenſatz zur Korinkunſt die Landſchaft gerne gepflegt (ſ. Tafel 14). Auch hier kein geringer Umſchwung gegen die chineſiſchen Schulen. Die alten, nach beſtimmten Geſetzen komponierten, phantaſtiſchen Landſchaften treten immer mehr in den Hintergrund; auch die Motive aus China. Mit der neu erwachten Beobachtungsfreude blickt man im Lande ſelbſt umher. Nun wird die ſchon lange in der Poeſie verherrlichte Naturſchönheit Japans gemalt. Die naturaliſtiſchen Schulen nehmen ſich ſpeziell die maleriſche Umgebung von Kyoto vor. Damit verliert die Landſchaft vielleicht ihren früheren großartig heroiſchen Charakter, gewinnt aber an Intimität. Immerhin wählt man hauptſächlich äußerlich auffallende Gegenden. Bilder mit Waſſerfällen und reißenden Strömen ſind überaus zahlreich.

Den Tierdarſtellungen fehlt niemals eine Landſchaftsangabe. Sie iſt meiſt auffallend einfach und ſchlicht gehalten. Kraniche ſtehen im Waſſer; Enten ſchwimmen auf leicht bewegter Waſſerfläche oder fliegen gerade auf; in ſpiegelglattem See tummeln ſich zart blinkende Fiſche, leiſes Schilf ragt hervor. Solche ſtimmungsvollen Ausſchnitte aus der Natur finden ſich gewöhnlich auf zwei- bis ſechsteiligen Setzſchirmen, die zuſammen als ein Ganzes gedacht ſind, füllen ſomit eine gewaltige Fläche.

Bei den Motiven der wenig zahlreichen Figurenbilder (ſ. Tafel 16) folgt die Shijokunſt ebenfalls zu einem großen Teil chineſiſcher Tradition. Chineſiſche Heilige, Weiſe und Helden werden gemalt. Aber dieſe Geſtalten ſind nun körperhafter geworden — Menſchen von Fleiſch und Blut, mit individuellen Phyſiognomieen und Gebärden. Sie füllen mit ihrer kompakten Stofflichkeit nicht ſelten den ganzen Raum des Bildes.

Nun wird auch die Frau individueller dargeſtellt. Der

chineſiſch beeinflußten Kunſt ſind Frauenbildniſſe ſo gut wie unbekannt. Die Lehre des Konfuzius mit ihrer Geringſchätzung des weiblichen Geſchlechts bewirkte dieſe uns fremde Beſchränkung in der Kunſt. Das Yamatoye bringt die Frau nur ganz ſchematiſch oder nebenſächlich. Erſt die Shijoſchulen finden eine wirkliche Nähe, wenn auch die Frauen hier noch als legendariſche Weſen auftreten.

7.

Die Ukiyoyekunſt widmet ſich faſt ausſchließlich der Geſtaltung des Menſchen; des Menſchen in der Geſellſchaft und als Einzelweſen. Das Yamatoye zeigt, wie wir ſchon wiſſen, ein ähnliches Wollen und iſt enger mit dem Ukiyoye verknüpft, als gewöhnlich angenommen wird. Aber dort kommt das einzelne Individuum nicht in Betracht. Es dient nur in der großen Menge ſeiner Genoſſen der Illuſtrierung beſtimmter Ereigniſſe. (Die Porträtkunſt der Yamatoſchulen kann hier nicht zum Vergleich herangezogen werden.) Nun wird der Menſch um ſeiner ſelbſt willen gegeben. Nun werden Genrebilder gemalt, das heißt, man belauſcht den Menſchen in ſeinem Alltagsleben.

Bisher beſchäftigte ſich die japaniſche Kunſt ausnahmslos mit Göttern und Geiſtlichkeit, mit Hof und Adel. Das gewöhnliche Volk diente als Statiſt, als Gefolge. Die Ukiyoyekunſt ſtellt ſich bewußt auf den Bauern und vor allem auf den Bürger der Stadt ein. Man widmet ſich dem gegenwärtigen, an des Malers Atelier vorbeiflutenden Leben. Der Maler ſelbſt hat nur noch ſelten Verbindung mit hohen und vornehmen Kreiſen. Er ſtammt weder aus einer Adelsfamilie, noch gar aus der Familie des Kaiſers, noch gehört er der höheren Geiſtlichkeit an, wie früher ſo oft. Kulturhiſtoriſch geſehen: lernten wir früher die Sitten und Gebräuche der Vornehmen kennen, ſo tun wir jetzt einen intereſſanten Einblick in das Leben und Treiben des Volkes. Daneben aber iſt dem Ukiyoyemaler kein Vorwurf fremd, der je von einem japaniſchen Pinſel behandelt wurde.

In erſter Linie fällt der Blick des Meiſters aus dem Volke auf die Schönheit des Weibes. Er ſieht kaum noch etwas anderes. Dieſe innerhalb der japaniſchen Kunſtentwicklung ſo intereſſante Tatſache verdiente ausführlich unterſucht zu werden. Das Aufkommen des neuen Motivs hängt, ſo ſcheint es, vor allem mit der langen Friedenszeit und den geſicherten ſozialen Verhältniſſen zuſammen. Die Sitten ſind nun freier und ungebundener geworden. Im Theater, zum Beiſpiel, ſieht ſich die Regierung aus Gründen der Moral veranlaßt einzuſchreiten und im Jahre 1645 das Auftreten von Schauſpielerinnen ganz zu verbieten. Alſo eine wachſende Zügelloſigkeit in ſittlichen Dingen ſcheint zu dem Aufkommen des Frauenbildniſſes beigetragen zu haben. Werden doch beſonders gern Kurtiſanen dargeſtellt. Wir begnügen uns hier nur mit einem Hinweis und müſſen das Weitere dem Hiſtoriker der japaniſchen Kultur überlaſſen, der ſich hoffentlich bald finden wird. Die Malerei kann ihm unendlich viel Material in die Hand geben.

Bei den Frauendarſtellungen handelt es ſich faſt nie um Bildniſſe nach der Natur. Die Geſichter ſind wirklichkeitsferner als nur je in der japaniſchen Kunſt. Man idealiſiert bewußt. Man ſchafft ein Schönheitsideal. Anfangs weiß man die Ideale noch mit Leben zu erfüllen; aber die Verallgemeinerungen werden immer mehr überſpannt. Schließlich gewinnen jene lebloſen und dennoch nicht reizloſen Larven das Übergewicht, die der Europäer leider ſo oft als die einzige Charakteriſierungsmöglichkeit der japaniſchen Kunſt anſieht. Es ſei ausdrücklich betont, daß erſt ſpät, vielleicht um die Wende des 18. Jahrhunderts in natürlicher Entwicklung (man denke an die Idealiſierungen der Raffaelnachahmer), unterſtützt wohl noch durch die Erforderniſſe der Holzſchnittechnik, die geſchraubten Phyſiognomieen und die übertrieben langgezogenen Geſtalten aufkamen. Man erſieht ſchon aus dem Vorhergegangenen, daß der Name „Ukiyo“ nur von dem Stoffgebiet und nicht von dem Stile herrührt. Der ſtiliſtiſche Verismus, wenigſtens was die menſchliche Geſtalt betrifft, flaute ſogar immer mehr ab.

Wir ſprachen von dem weiblichen Schönheitsideal der Ukiyoyekunſt. Sofort denkt der kunſtverſtändige Europäer an die Venus-, an die Eva-, an die Danae- und Suſannadarſtellungen ſeiner Kunſt: an nackte Körper, an weiche, ſchillernde Haut,

lebendes Haar, an Liege- und Stehmotive. Der japanifche Maler achtet auf das Geficht und vor allem auf das Gewand — auf die Farben, auf die Mufter und auf den Faltenwurf der Kleider. Er läßt höchftens noch die Grazie des Körpers, nur in der Hauptbewegung, durchahnen, nicht etwa durchfcheinen.

Jede Nacktheit, wenigftens des Weibes, ift in der Ukiyoyekunft urfprünglich verbannt. Nicht etwa aus Prüderie. Bis vor kurzem gingen in Japan viele Männer bei der Arbeit faft nackt, war es Sitte, ob Mann oder Frau, beinahe auf der Straße zu baden. Sondern einfach deshalb, weil man den nackten Körper des Menfchen wirklich nicht fchön, das heißt nicht beachtenswert fand. Auch diefe Anficht hat fich gewandelt. Wiederum ein pfychologifch höchft intereffanter Vorgang. Wahrfcheinlich ift europäifcher Einfluß maßgebend gewefen. Auf neueren Gemälden und befonders auf Farbenholzfchnitten, wird erft ein Teil des nackten weiblichen Körpers, etwa die Bruft, fchließlich immer mehr fichtbar, ohne daß die Hüllen ganz fielen.

Das Frauenbildnis (f. Tafel 17) im engften Sinne gibt eine Geftalt in prächtig fließendem, mit wunderbaren Muftern gefchmücktem Gewande, die den ganzen Rahmen füllt. Der Grund ift neutral. Oft werden der Hauptfigur Begleiterinnen an die Seite geftellt. Der Hintergrund belebt fich. Ein blühender Baum bildet einen zarten Kontraft zu der farbenprächtigen Menfchenblume.

Immer reicher wird die Szene. Das ganze Leben der japanifchen Frau zieht an uns vorüber. Es ift durchaus nicht immer die Geifha und das Mädchen aus dem Yofhiwara, fondern es find ebenfo oft Frauen aus allen Gefellfchaftskreifen, in der Frühzeit fogar aus den Kreifen des Hofes. Die Japanerin des Ukiyoye fchlürft ihr winziges Täßchen Tee, fpielt auf dem Shamifen, koft ihr Hündchen, tanzt, badet. Sie fitzt auf der Veranda ihres Haufes und blickt über die im Mondfchein glänzende Landfchaft oder auf blühende Kirfchbäume. Wir fehen fie auf der Reife, mit Freundinnen bei der mufikalifchen Abendunterhaltung (f. Tafel 18), auf der Landpartie, bei der Blütenfchau, beim Blumenpflücken und Pilzfuchen, im Regen und im Schnee, mit ihren Kindern fpielend und in der Wirtfchaft befchäftigt, im Yofhiwara und im Tempel.

Aus demfelben Zeitgeift find auch die Schaufpielerbilder

entſtanden. Nur Männer als Schauſpieler, auch in Frauenrollen. Hier wird man ebenfalls kaum von Porträts reden können, wenn auch oft beſtimmte, berühmte Mimen gemeint ſind. Es handelt ſich weniger um individuelle Phyſiognomien, als um das plaſtiſche Herausarbeiten eines zu einer bekannten Rolle gehörigen Geſichtsausdruckes. Nicht minder um die zu ihr gehörige Körperſtellung und Geſte. Da nun der Japaner im Theater zu gewaltigen Aufhöhungen und unzweideutigen Betonungen neigt, ſo iſt ihm der Maler darin gefolgt. Die Schauſpielerbilder, ob Köpfe oder Vollfiguren, zeichnen ſich durch ungeheure Geſichtsverzerrungen und Körperverrenkungen aus. Der Japaner ſieht aber hierin durchaus keine Übertreibung, ſondern eine gewaltige Leidenſchaftlichkeit, ein pſychiſches Klarheitswollen, wie es auch der Weſtländer in gewiſſen Schöpfungen der Plaſtik nach der körperlich-viſuellen Seite hin kennt. Doch es fehlt dem Oſtaſiaten jener bändigende Geiſt in ſich abgewägter Harmonie. Die berühmteſten Schauſpieler, die berühmteſten Dramengeſtalten und Szenen aus den bekannteſten Schauſpielen werden von den Ukiyoyemalern, beſonders von den Holzſchnittmeiſtern feſtgehalten.

Neben allen dieſen Spezialitäten vergeſſen dieſe ſkrupelloſeſten aller japaniſchen Schulen nichts, was in dem Leben des Japaners ſich ereignet. Die kulturpſychologiſche Ausbeute iſt aber weit weniger reich als etwa die, welche die holländiſche Malerei des 17. Jahrhunderts, das europäiſche Gegenſtück des Ukiyoye, gewährt. Das Geiſtige, das pſychologiſch fein Beobachtete, das zart Epiſodiſtiſche tritt in der japaniſchen Schule vor der bloßen Erzählung und der äußerlichen Abſchilderung zurück. Doch auch ſo ſind die Werke noch intereſſant genug. Wie es ſich von ſelbſt verſteht, liegt das nicht nur in den Stoffen, ſondern vor allem in den ſtiliſtiſchen Vorzügen. Man muß aber im Auge behalten, daß gerade die vielfigurigen Schilderungen der Ukiyoyekunſt, im Gegenſatz zu den Einzelbildniſſen, nicht ſelten beſonders ſtark am Stofflichen kleben bleiben und daher ſtiliſtiſch matt ſind.

8.

Unſere Wanderung durch das Stoffgebiet der japaniſchen Malerei iſt zu Ende. Immer wurde nur der Kreis der Vorwürfe

betont, der für jeden Stil typisch ist, den jeder Stil als seine ureigenste Domäne betrachtet hat. Selbstverständlich versuchten sich die Künstler der einzelnen Schulen auch an Stoffen, die einem fremden Stile angehörten. Man darf nie vergessen, daß die japanischen Stile sich nicht immer zeitlich unmittelbar folgten, sondern daß bisweilen zwei oder drei nebeneinander bestanden und ausgeübt wurden. Je weiter die japanische Malerei fortschritt, je reicher der Stoffkreis im allgemeinen wurde, in um so stärkerem Maße verwischten sich die Stoffgrenzen. Den Ukiyoyeschulen ist überhaupt kein Thema mehr ganz fremd. Das liegt schon in ihrem Wesen, in ihrer Betonung des Äußerlichen. (Je höher das Niveau einer Kunstperiode liegt, um so kleiner der Kreis des Dargestellten. Das bedeutet, um so weniger Wichtigkeit wird dem rein Stofflichen beigelegt. So war es im Westen, so war es in Japan.) Die Ukiyoyekunst gibt Blumen- und Tierbilder, gibt, wenn auch selten, Landschaften; sie gibt Illustrationen zu alten Legenden. — Die Kanomeister versuchen sich auch an literarischen Stoffen. Die Yamatomaler schaffen buddhistische Heiligenbilder — und so fort. Es sei aber ausdrücklich betont: trotz aller Vermischungen sind die großen, oben skizzierten Züge deutlich und klar zu erkennen und müssen auseinander gehalten werden.

Kann ein Motivkreis festgestellt werden, dem der Japaner sich ganz verschloß oder einer, der ihm besonders gut lag? — Dem Japaner ist das Problem der Menschendarstellung in dem Sinne, wie es von den Griechen und der italienischen und deutschen Renaissance formuliert worden ist, nie aufgegangen. Den menschlichen Körper aus Freude an der organischen Gliederung zu geben, daran dachte er nie. Es fehlt also Aktmalerei jeglicher Art. Ebenso fehlt das echte Stilleben. Totes Getier, Geräte, Waffen, Stoffe, als selbständige Bilder gemalt, möchten nicht zu finden sein. Auch die Pflanzen sind trotz des häufigen Fehlens jeglicher Szenerie immer als lebend und wachsend gedacht. Weiterhin sind allegorische Malereien etwa im Sinne eines Botticelli oder eines Watts nicht üblich. Am wichtigsten und bezeichnendsten ist, daß der japanische Maler niemals Gestalten als Träger großer, konzentrierter, individueller Empfindungen verbildlicht hat. Weder die Verzweiflung und der Schmerz Grünewaldscher Menschen, noch die überschwengliche Glückselig-

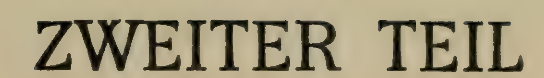
keit der Frommen Fra Angelicos haben ein japaniſches Gegenſtück.

Bei welchen Vorwürfen fühlen ſich Japans Meiſter am wohlſten? Bei allen buntbewegten Menſchen- und farbenprächtigen Blumendarſtellungen, die immer mehr oder weniger dekorativ geſehen ſind. Auch Gewand und Gerät ſpielen eine Hauptrolle. Folgende Erwägungen erhärten das: Die eben genannten Motive ſcheinen in China nicht recht herausgearbeitet worden zu ſein. Daß der Japaner ſie ſo gern gepflegt hat, beweiſt, daß ſie der Veranlagung ſeines Charakters beſonders entſprechen. Zweitens: Die Freude an lebendigen Schilderungen, an blühenden, poeſiereichen Pflanzen, an vornehm-ſchönen Gebrauchsgegenſtänden findet treffende Parallelen im Roman und im Theater, in der Lyrik, im Kunſtgewerbe — kurz, auf allen Gebieten des japaniſchen Kunſtlebens[1]). Die Motive hieratiſcher Göttergeſtaltung, die großzügig, detaillos und viſionär geſehenen Landſchaften, die geſamte durchgeiſtigte Schwarzweißkunſt, ſind wohl niemals von dem echt japaniſchen Künſtler ſo ganz aus dem Vollen geſchaffen worden. Es iſt unmöglich, hier dieſe Behauptungen ausführlich zu belegen. Vielleicht iſt es mir bei anderer Gelegenheit vergönnt.

---

[1]) Siehe auch Juſtus Leo, „Die Entwicklung des älteſten japaniſchen Seelenlebens."





ZWEITER TEIL



ERSTER ABSCHNITT

EIN BUDDHISTISCHES GEMÄLDE



Das vorliegende Bild (ſ. Tafel 1.) ſtammt aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts. Der buddhiſtiſche Stil iſt noch allmächtig. Alles ſteht noch unter dem Einfluß der chineſiſchen Tangdynaſtie (618—958). Die Maler der meiſten Werke aus dieſer Zeit ſind völlig unbekannt. Auch die wenigen traditionellen Zuſchreibungen werden ſelten von der japaniſchen Kunſtkritik anerkannt. Unſer Beiſpiel wird dem Prieſter Eri, der im Jahre 935 geſtorben ſein ſoll, zugeſchrieben. Es iſt auf Seide mit Waſſerfarben gemalt. Seine Größe beträgt in der Höhe rund 1,30 m, in der Breite rund 70 cm. Es iſt alſo, verglichen mit Heiligenbildern, wie wir ſie gewohnt ſind, nur klein.

Dargeſtellt iſt Yama, ein Motiv ſo recht charakteriſtiſch für die buddhiſtiſchen Schulen. Yama iſt der brahmaniſche Gott der Unterwelt. Er heißt in Japan Emma-o oder Emma-sama. Der Buddhismus konnte bald die Vorſtellung einer Unterwelt, wo der Menſch nach ſeinen Verdienſten abgeurteilt wird, nicht mehr entbehren. Vom Brahmanismus in Indien geprägt, kam das Yama-motiv über Tibet, China und Korea nach Japan. Wir haben hier eine hieratiſche Faſſung vor uns, ſo wie ſie der buddhiſtiſchen Kunſt eigentümlich iſt. Es gibt noch viele andere, mehr erzählende, oft auch humoriſtiſche Faſſungen, die von ſpäteren Schulen vorgezogen wurden. Bis in die neueſte Zeit hinein iſt Herr Emma, ſein Reich und ſein Wirken ein beliebtes Motiv geblieben.

Der Gott ſitzt, oder beſſer, er thront auf einem Stiere. Aber weder das Sitzen noch das Thronen würde ihm, ſo wie es hier dargeſtellt iſt, in Wirklichkeit jemals gelingen. Der buddhiſtiſche Künſtler denkt nicht im entfernteſten daran, das Motiv des Sitzens in einer das Auge befriedigenden Weiſe zu

geben. Er ist ausschließlich bestrebt, seinem monumentalen Wollen zu genügen, seinen Gestalten göttliche Hoheit zu verleihen und der traditionellen Ikonographie zu gehorchen. Hoheitsvoll, unbeweglich in der durch Kopf und Körper bestimmten Hauptachse, sitzt Yama da. In den Regionen der überirdischen Welt ist das Momentane nicht am Platze. Ewigkeit herrscht. Unbeweglichkeit, ja Starrheit ist eine Eigenschaft jeglicher religiös-hieratischen Kunst. Fast alle Gottheiten und Heilige der buddhistischen Kunst werden so gegeben. Bei den Begleitern Yamas, dem Engel zur Linken und dem Teufel zur Rechten, ist diese Unbeweglichkeit aufgehoben. Der Engel blickt nach rechts oben. Die leise Kopfwendung hat eine starke Wirkung. Sie trägt viel dazu bei, ihn zu einem göttlichen Wesen niederen Ranges herabzudrücken. Die quantitative Kleinheit der beiden Yamaboten dient demselben Zwecke. Bei dem Teufel ist auch Yamas großzügige Art zu sitzen einem ordinären Knieen gewichen. Schon der Engel sitzt nicht mehr so unnahbar, sondern fast gemütlich da.

Dem Gesichte Yamas fehlt jede Individualisierung. So hat es der Künstler gewollt; es ist durchaus nicht als ein Mangel an Können anzusehen. Gerade dem Buddhisten sind ja alle Gottheiten aus der irdischen Individualisierung zu göttlicher Allgemeinheit emporgestiegen. Es ist für das ungeübte Auge schwer, die Physiognomieen einer großen Klasse von buddhistischen Gottheiten zu unterscheiden. Der Japaner selbst aber vermag es. Es dürfte uns auch schwer fallen, den Gesichtsausdruck restlos auszudeuten. Zu tief klaffende Fremdheiten sind zu überwinden.

Yama wird im allgemeinen auf zweierlei Art charakterisiert: bald zornig streng blickend — der böse Begleiter zu seiner Rechten weist auf diesen Typus hin — bald in weltenferner Erhabenheit thronend. Eine von diesen beiden Auffassungsweisen zeigen alle Götterbildnisse der buddhistischen Malerei. Auf unserm Beispiel liegt über Yamas Antlitz ein Hauch ewiger Milde. Es wird das Verständnis erleichtern, wenn man sich etwa italienische Mosaiken des frühen Mittelalters, auch Madonnen Cimabues, ins Gedächtnis ruft. Sie verkörpern ein ähnliches Kunstwollen. Aber die buddhistischen Gottheiten sind zu noch erhabenerer Erdenferne emporgeschraubt. Jegliche nach außen gekehrte Lebensbeziehung fehlt. Übrigens ist es

intereſſant zu beobachten, daß der Inder ſeinen Göttern frauenhafte Züge gab — wie ſo oft jegliche Kunſt bei der Erfindung eines hohen Idealtypus in die Sphäre weiblicher Phyſiognomieen gedrängt wurde.

Der freundliche Begleiter des Unterweltfürſten zeigt bei aller Ähnlichkeit pſychiſch feinſte Unterſchiede. Sein Geſicht hat nicht mehr die perſönlichkeitsloſe Regelmäßigkeit Yamas. Wir fühlen uns viel eher einem menſchlichen Weſen gegenüber. Die Naſe iſt leiſe gebogen; die Augen blicken ſchärfer, der Mund lebt.

In eine ganz andere Welt führt die linke Nebenfigur. In ſpäteren Zeiten haben ſich beſonders die Yamatomeiſter mit dieſer Art Weſen viel lieber beſchäftigt, als mit Göttern unnahbarer Heiligkeit. Beweglichkeit, übertriebener Ausdruck, ein leiſer Zug zur Karikatur ziehen den Japaner immer mehr an. Dem böſen Geiſt fehlt nicht eine gewiſſe Kraft. Er zeigt eine ganz beſtimmte, vernehmlich ſprechende Phyſiognomie — doch er wirkt nicht erhaben religiös, nicht göttlich; er macht einen mehr ſpieleriſchen, märchenhaften oder gar humorvollen Eindruck. Alles Eigenſchaften, die bei den böſen Geiſtern aller Völker zu finden ſind. Der Typus der teufelähnlichen Geſtalt mit dem wütenden Geſicht, mit den Glotzaugen, dem mächtigen, mit Stoßzähnen beſetzten Munde, dem blitzenden Schwerte in der krallenartigen Hand, iſt ein Motiv, das auch die japaniſche Plaſtik mit Vorliebe ausgebildet hat. Hierhin gehören die allbekannten Figuren der Tempelhüter, in Japan Ni-os genannt.

Jede hieratiſche Kunſt ſteht unter der Macht einer *ſchwer laſtenden Tradition*. Dieöſtliche Kunſt hat, ihrem Geiſte entſprechend, noch ſchwerer an ihr zu tragen gehabt, als die weſtliche. Vorläufig ſei nur die ikonographiſche Seite daraufhin betrachtet. Alles iſt unabänderlich feſtgelegt. Feſtgelegt iſt die Art des Sitzens der Figuren. Das rechte Bein iſt bei Yama wie bei dem Engel untergeſchlagen und die Sohle nach oben gekehrt; eine Bewegung, die der des Hockens ungewohnte Europäer übrigens nicht ſo leicht nachmachen könnte. Feſtgelegt iſt die Gebärde der Hand — jeder Gläubige verſtand ſie — die zu uns kaum ſpricht. So gibt es zahlreiche genau beſtimmte Handbewegungen, die Buddha in den verſchiedenen weltberühmten Situationen ſeines Lebens gemacht haben ſoll. Überall findet

ſich das eigentümlich gelegte Gewand, das um die linke Schulter geſchlagen iſt. Ein Zipfel fällt vorne nach links herunter. Die ganze Anlage des Gewandes, beſonders der Zug der Falten zeigt immer eine deutliche griechiſche Beeinfluſſung, die auf die Gandharakunſt[1]) zurückgeht. Außer bei Buddha, der ohne Schmuck dargeſtellt wird, kehren bei den meiſten Gottheiten das Scepter in der Hand, die goldene Halskette mit den drei Troddeln in der Mitte, die Ohrringe, die Armſpangen, die Krone, der mächtige Heiligenſchein, immer wieder. Die Prachtliebe, die ſich aus dieſer Schmuckhäufung ergibt, iſt eine der wichtigſten Eigenſchaften des Butſuye. Sie entſpricht dem dekorativen Wollen des Stiles, der der einzige monumentale in Japan geweſen iſt.

Sonſt iſt der Umkreis der dargeſtellten Einzeldinge außerordentlich klein. Auch bei komplizierten Vorwürfen, etwa bei der „Auferſtehung Buddhas“ oder bei „Buddha in dem Nirvana“, gibt es nur wenig zu ſehen. So iſt es ja in jeder frühhieratiſchen Kunſt. Wie wenig Einzelheiten zeigt noch ein Cimabue. Der Menſch iſt eben ganz auf ſich ſelbſt eingeſtellt.

Die Malerei der buddhiſtiſchen Schulen iſt ausgeſprochen linear. Das bedeutet: jegliche Kontur wird ſcharf betont; Modellierung und Gliederung erfolgen beinahe ausſchließlich durch Linien. So ausgedrückt könnte dieſe Angabe auch für viele europäiſche Werke gelten. Aber der buddhiſtiſche Stil wendet die Linie niemals zur Schattierung, zum Hervorbringen von Licht und Schatten an. Die Linie bleibt ſich Selbſtzweck. Sie iſt nie verwiſcht. So hat die buddhiſtiſche Kunſt einen ungeheuer ſtrengen Stil. Das Geſetz der Linie iſt proklamiert, und keine Übertretung gibt es. In Europa zeigen alte oder ganz moderne graphiſche Werke ſolche Reinheit. Doch bei ihnen leitet ſich die Stilſtrenge in den meiſten Fällen von der ſpeziellen Technik ab; in der orientaliſchen Kunſt iſt es der eigene ungebundene Wille, der dieſen Stil ſchuf. Immerhin ſpricht auch hier die an eine beſtimmte Art und Pinſelhaltung gebundene Technik ein wenig mit.

---

[1]) Eine griechiſch-indiſche Miſchkunſt, die von den im nordweſtlichen Indien wohnenden Gandhara in den erſten nachchriſtlichen Jahrhunderten geübt wurde. Siehe Grünwedel, „Buddhiſtiſche Kunſt in Indien.“

Die Linie des Butſuye hat einen ganz eigenen Rhythmus, der noch auf den modernſten buddhiſtiſchen Werken zu erkennen iſt. Er entſpricht ſo recht dem dargeſtellten Vorwurf. Der gleiche Schwung der Linie umſpannt alle Hauptteile der Bilder. Die Zeichnung des Stieres auf unſerem Beiſpiel zeigt dieſelbe weitbogige, rund und breit dahinfließende Kurve, wie die Yamas und des Boten der wohlwollenden Richterſprüche. Die Linie iſt außerordentlich einfach. Sie wirkt faſt ornamental. Geſetzmäßigkeit herrſcht und bändigt die Wirklichkeit. Dadurch macht ſich eine gewiſſe Eintönigkeit bemerkbar. Alle Formen ſind gleichmäßig, ohne Rückſicht auf ihr Eigenleben, behandelt. Die Eintönigkeit wird noch durch die ſymmetriſche Zeichnung der Augen, der Augenbrauen, der Naſe, des Mundes und des Halſes verſtärkt. Ich will ſagen: der Körper und ſeine Teile liegen zu beiden Seiten einer Geraden, die man durch die Mitte der Figuren ziehen kann. Die allgemeine Symmetrie iſt von dem buddhiſtiſchen Künſtler gewollt. Sie macht die Wirkung des Bildes aus. Sie verleiht dem Bilde die beabſichtigte Stimmung. Bei den beiden Nebenfiguren iſt, den pſychiſchen Differenzen entſprechend, auch die lineare Strenge und Symmetrie gemildert. Der Engel zeigt eine ungezwungenere Linienſprache, und vollends bei dem böſen Geiſt hat ſich der Habitus noch mehr verändert. Die Geſtalt wirkt freier und lebendiger. Das liegt an den kürzeren, freieren, abgebrochenen Strichen, in denen Konturen und Gliederungen wiedergegeben ſind. Aber die in gewiſſer Hinſicht leichtere Behandlung der Yamabegleiter löſt die allgemeine Gebundenheit des Bildes nicht. Und die Geſtalt Yamas wächſt durch den leiſen Kontraſt zu noch unnahbarerer Höhe empor.

Dieſer beinahe geometriſche Stil kann und will ſelbſtverſtändlich keine Naturnähe erreichen. Wie ſollte er es auch! Wird doch jede Naturerſcheinung nach beſtimmten künſtleriſchen Geſetzen völlig umgebildet. *Dieſe zeichneriſchen Umbildungen* ſind ebenſo unabänderlich *traditionell feſtgelegt* wie die Typen der Gottheiten und ihre Attribute. Man kann faſt von Hieroglyphen oder Symbolen ſprechen. Die drei parallelen Bögen, die den Hals Yamas bilden, findet man bei allen buddhiſtiſchen Geſtalten wieder. Auch die faſt kreisförmigen Linien, die die Gliederung der Bruſt und den über-

hängenden Bauch andeuten ſollen; die Bögen der Naſe, der Augenbrauen, der Augenhöhlen, des Kinnes und die Schlitze der Augen, die Striche, die Hand und Fuß zuſammenſetzen. So wirken alle Formen völlig ſchematiſch. Sie entbehren jedes perſönlichen Eigenlebens und haben nur Sinn als die untergeordneten Teile des Ganzen. Aber wohlbemerkt: jedes Sichverſenken des Künſtlers in die Einzelformen würde den monumentalen Stil ſprengen und die beabſichtigte Wirkung vernichten. Innerhalb des hier gewollten Ganzen können die Einzelformen nicht anders behandelt werden. (Wie ja auch die Gebärde der Hand nicht perſönlicher gefaßt werden dürfte.)

Der Raum iſt den buddhiſtiſchen Schulen kein betontes Problem. Auch hierin gehen ſie einen ähnlichen Weg wie die frühmittelalterliche Malerei Europas. Alles Räumliche auf dem Yamabilde iſt unklar, mindeſtens unbefriedigend. Eine materielle Angabe des Raumes fehlt überhaupt. Die Heiligenfiguren ſind ins Leere geſetzt. Der Maler konzentriert ſich ausſchließlich auf ſein Hauptthema. Aber auch der ideelle Raum hätte mit den vorhandenen Mitteln herausgearbeitet werden können. Das iſt ebenfalls nicht geſchehen. Die beiden Nebenfiguren treten nicht deutlich vor die Hauptgruppe. Der Teppich, auf dem der Stier liegt, führt nicht in die Tiefe, ſondern ſteht ſchräg hoch. Die Verkürzung des Stieres, beſonders die Art, wie die Gottheit auf ihm thront, iſt ungenügend.

Auch den Körpern der Figuren fehlt eine deutliche Plaſtik. Man betrachte daraufhin vor allem die rein als dekorative Flächen behandelten Unterſchenkel Yamas. Dennoch wäre es falſch, dem buddhiſtiſchen Künſtler jedes Gefühl für Rundung abzuſprechen. Der beſtimmte Lauf der Linie ſchon ſchafft eine gewiſſe Körperlichkeit. Bei dem Teufelsboten iſt das am beſten zu bemerken. Seine Geſtalt iſt reicher gegliedert. (Die Gliederung dient nicht nur der Angabe der Fleiſchfalten, ſondern auch einer ſtarken Betonung des Knochengerüſtes; die Rippen, die Ellenbogen ſind faſt ſichtbar gemacht.) Daher wirkt der Dämon plaſtiſch befriedigender. Daneben finden wir auf unſerem Bilde auch einen leiſen Anflug von Farbenmodellierung. An den Hauptkonturen und Gliederungslinien der nackten Teile Yamas zieht ſich ein rötlicher, nach innen ablaſſender Streifen hin, der ſichtlich der Rundung des Körpers dienen ſoll. Es iſt kein

eigentliches Helldunkel, ſondern ein Symbol dafür, eine ſtiliſtiſche Umbildung.

Im allgemeinen alſo beſchäftigte ſich der buddhiſtiſche Künſtler nicht eingehend mit dem Raumproblem und mit der plaſtiſchen Herausarbeitung ſeiner Geſtalten. Seine Gedanken waren auf andere Dinge gerichtet; ſo in unſerem Falle auf einen hoheitsvollen göttlichen Ausdruck, auf eine monumentale Linienſprache, auf eine dekorative und ehrwürdige Farbenpracht. Es iſt ſehr zweifelhaft, ob ihm dieſe Wirkungen bei anderen Prinzipien in ſo hohem Maße gelungen wären. Ob nicht vielleicht bei einer zu ſtarken körperlichen Betonung die gewollte Erdenferne und die überirdiſche Heiligkeit geſchwunden wäre; ob nicht die Linie, ſtärker zur Modellierung herangezogen, ihren großzügigen und dekorativen Charakter verloren hätte!

Dem Rhythmus der Linie und der hoheitsvollen Stimmung, die über dem Yamabilde liegt, entſpricht ſeine Kompoſition. Schließlich iſt ſie es, die zu allererſt den religiös-erhabenen Eindruck hervorbringt. Eine Zentralkompoſition. Die Hauptfigur nimmt genau die Mitte des Bildraumes ein; nicht nur von rechts nach links, ſondern auch von oben nach unten. Es iſt alſo nicht nur die Geſtalt Yamas in zwei gleiche Teile zu zerlegen, ſondern die ganze Bildfläche. Durch dieſe geſteigerte Regelmäßigkeit wird das Unwandelbare, das In-ſich-Abgeſchloſſene der Gottheit auf das Glücklichſte betont. Jegliche religiöſe Malerei hat immer und immer wieder die ungeheure Macht der Zentralanordnung zur Erzielung feierlicher Stimmungen erkannt. Alle buddhiſtiſchen Bilder leben von ihr. Auch wenn nur eine Figur gegeben wird, iſt ſie völlig zentral in den Rahmen geſetzt.

Zum Schluß wenden wir uns zur Farbe. Nicht immer iſt man im ſtande, die Farbengedanken des buddhiſtiſchen Malers recht zu verſtehen. Die Harmonien muten uns nicht ſelten fremd und bunt an und löſen keine Stimmung in uns aus. In vielen Fällen hat die Zeit die Färbung der Bilder völlig verändert; vermutlich meiſt zu ihrem Vorteil und zugunſten unſeres Verſtändniſſes. Vielleicht ſind im Hinblick auf die Farbengebung zwei große Gruppen unter den buddhiſtiſchen Bildern zu unterſcheiden: Die eine Gruppe umfaßt die Werke, auf denen die Körper der Hauptgottheiten ein helles Inkarnat zeigen. Damit

ist das ganze Bild auf helle, freundliche, oft bunte Farben abgestimmt. Für die zweite Gruppe wäre unser Yamabild heranzuziehen. Das Inkarnat wird dunkelblaßrot gegeben. Damit ist das ganze Bild in sich harmonischer. Das Kolorit wirkt tiefglühend wie das eines alten Kirchengewandes.

Die Farbengebung der buddhistischen Kunst ist dekorativ, wie der ganze Stil. Wieder muß eine Gemeinsamkeit mit jeglicher frommreligiösen Malerei festgestellt werden: die Vorliebe für die Anwendung von Gold. Ebenso, wie auf byzantinischen Mosaiken, auf frühitalienischen und auf alten deutschen Werken, spielt auch auf dem Butsuye Gold eine Hauptrolle. Golden ist auf unserem Beispiel der reiche Schmuck der Gestalten, golden ist das Muster von Yamas Gewand; auch die Gewandfalten sind durch goldene Linien angedeutet. Bei dem bösen Geist glänzt sogar das Haar in Gold.

Die Farben des Yamabildes sind in großen Flächen aufgelegt und kaum in sich abgetönt, wie immer im buddhistischen Stil. Kein Helldunkel und keine Schattierung unterbricht sie. Eine Ausnahme machen nur die blaßroten Streifen, die die Konturen von Yamas Körper begleiten. Die verschiedenen Farben gehen nicht ineinander über; sie sind durch Umrißlinien streng getrennt. Der Hintergrund ist dunkelbräunlich. Die Gewänder sind dunkelrot und dunkelgrün. Das Fell des Stieres ist graubraun. Hierzu kommt das Blaßrot der Körper und das Altgold des Schmuckes. Wir haben eine höchst vornehme, sehr dezente Farbenharmonie vor uns. Sie ist wohl geeignet, einen mystisch-feierlichen Eindruck hervorzurufen und so restlos in dem ganzen Stile aufzugehen.

ZWEITER ABSCHNITT

DREI YAMATOBILDER



Wir haben drei Bilder ausgewählt, die uns den Yamatoſtil vorführen ſollen. Sie gehören ſeiner erſten und wichtigſten Blütezeit an, dem 11., 12. und 13. Jahrhundert. Das erſte Bild (ſ. Tafel 2) malte der in Japan unendlich berühmte Toba Sojo, deſſen eigentlicher Name Kakuyu iſt. Toba Sojo bedeutet Oberprieſter von Toba; der Künſtler war alſo ein buddhiſtiſcher Bonze. Sein Leben (1053—1140) fällt in die früheſte Zeit der Yamatokunſt. Er verdankt ſeinen großen Ruf vor allem ſeinen Karikaturen, mit denen er eine eigene Art, das Tobaye, ſchuf. Seine Shikizanengi-Illuſtrationen, aus denen unſer Beiſpiel genommen iſt, werden aber nicht minder geſchätzt. Sie gelten bei der japaniſchen Kritik als Meiſterwerke der Legendenmalerei.

Das zweite Werk (ſ. Tafel 3) wird mit einiger Sicherheit Sumiyoſhi Keion zugeſchrieben; ebenfalls einer der größten Maler der Yamatoſchulen. Er war der Gründer der Sumiyoſhi-Zweigſchule und lebte um die Wende des 12. Jahrhunderts. Sein bedeutendſtes Werk ſind die Schilderungen aus dem Heijimonogatari, welchen das ausgewählte Bild angehört. Er wurde, einer Tradition nach, vom Kaiſer zum Hogen ernannt, das heißt etwa, zum Vorſitzenden der Malakademie. Im übrigen wiſſen wir von ihm nur ſehr wenig.

Unſer dritter Maler iſt Takayoſhi, der mit seinem Familiennamen Fujiwara, auch Toſa oder Kaſuga heißt. Ein Sohn Motomitſus, den man als einen der Gründer der Yamatoſchulen anſieht. Auch von Takayoſhis Leben iſt nur wenig bekannt. Er ſtammte aus vornehmen Kreiſen und ſoll der erſte Vorſitzende des Yedokoro geweſen ſein. Sein Wirken fällt in das 12. Jahrhundert. Seine Hauptarbeit ſind die Emakimonos zur Genjimonogatari. Aus dieſer Serie iſt das letzte Beiſpiel (ſ. Tafel 4) gewählt.

Die buddhiſtiſche Kunſt malte Kakemonos, Hängebilder, die dem Schmucke der Wand dienten. Jetzt haben wir es mit Rollbildern, Makimonos, oder genauer, mit illuſtrierten Rollen, Emakimonos, zu tun. Das heißt: auf einer ſehr langen Rolle folgen ſich einzelne Szenen, wie bei einem Wandelpanorama. Die genaue Länge kommt für die Anſchauung nicht in Betracht. Wichtig iſt nur die Höhe. Sie ſchwankt bei unſeren drei Rollbildern zwiſchen 30 und 45 cm. Sie haben alſo in der Höhe etwa das Format eines ſehr großen Buches. Zur Aufbewahrung werden ſie der Länge nach um einen Stab zuſammengerollt. Zur Beſichtigung legt man ſie auf den Tiſch oder auf die Erde und rollt ſie auf.

Schon aus der äußeren Aufmachung geht hervor, daß wir es jetzt nicht mehr mit einer monumentalen Kunſt zu tun haben. Dieſe Emakimonos ſollen Illuſtrationen ſein, Illuſtrationen zu Geſchichten, die entweder jeder kennt, oder die nur auf Grund des zugehörigen Textes zu verſtehen ſind. Das darf bei der Beurteilung nie vergeſſen werden. Oft wird darauf zurückzukommen ſein.

Europäiſche Illuminationen aus dem Mittelalter zeigen ähnliche Abſichten. Sie geben einen ſchönen und aufklärenden Ausgangspunkt für unſere Unterſuchungen. Wie dieſe meiſt farbenfrohe Schilderungen mäßigen Umfanges ſind, ſo auch die Werke der Yamatokunſt. Beide können mit der Schrift dekorativ zuſammengehen. Beide verlangen eine minutiöſe Technik und wenden Waſſerfarben auf Papiergrund an. Niemals darf ſtiliſtiſch an monumentale Wandmalereien etwa in der Art Giottos gedacht werden, wenn auch die Stoffe gewiſſe Gemeinſamkeiten haben.

Illuſtrationen zu Erzählungen aus drei verſchiedenen Stoffkreiſen ſind ausgewählt. Tobas Werk illuſtriert eine Tempelgeſchichte. Die Wunder des Gottes werden geſchildert, dem der Tempel auf dem Shigizan in der Provinz Yamato geweiht iſt: Vaisravana, in Japan Biſhamon oder Biſhamonten genannt, von den vier Himmelskönigen der, der den Norden des Himmels bewacht. Es handelt ſich um folgende Begebenheit: Zu einem reichen Bauern kam jeden Tag ein Korb geflogen, um Korn zur Nahrung für Biſhamon zu holen. Der Bauer gab getreulich von ſeinem Überfluſſe, und der Korb flog immer neu gefüllt zu

dem Gotte zurück. Mit der Zeit aber wurde dem Manne die Sache zu koſtſpielig. Eines Tages unterließ er es, der Korb zu füllen. Sofort ſetzte ſich der Korb mitſamt dem ganzen Kornſpeicher in Bewegung — und ſie flogen beide zum Gottesſchrein hinüber. Dieſer Moment iſt auf unſerem Bilde dargeſtellt, und vornehmlich die ob des Wunders auf das Höchſte erregte Menge.

Das zweite Beiſpiel behandelt eine Epiſode aus der japaniſchen Geſchichte, einen kriegeriſchen Vorwurf. Das Heiji-monogatari erzählt mit reichlicher poetiſcher Ausſchmückung die Kämpfe der Taira und Minamoto um die militäriſche Vorherrſchaft in Japan. Gemeint iſt die Szene, wo der Kaiſer als Frau verkleidet, unerkannt in einem Wagen ſeinen von Gegnern bewachten Palaſt verläßt, um ſich nach Rokuhara in den Schutz der Taira zu begeben. Ein Offizier läßt den Wagen von der Wache ſorgfältig durchſuchen. Da nur eine Dame drinnen zu ſehen iſt, darf er paſſieren.

Das letzte Beiſpiel illuſtriert ein berühmtes Werk der Romanliteratur: das Genjimonogatari der Frau Muraſaki Shikibu. Keine dramatiſche Aktion, ſondern eine lyriſche Zuſtandsſchilderung. Herren vom Hofe ſitzen auf der Veranda und in dem anſtoßenden Zimmer eines Palaſtes. Sie ſind ganz verſunken in der begeiſterten, feierlichen Bewunderung des Mondes. Zu ihren zarten, ſehnſuchtsvollen Gedanken ſpielt einer von ihnen die Flöte. So ſtreicht die Nacht dahin. Wir haben hier ein Werk vor uns, das der äſthetiziſtiſch-weichlichen Richtung des Mittelalters angehört. Dieſe Geiſtesſtrömung ging neben der einfach-wuchtigen einher und ſchuf in der Literatur lyriſch-ſentimentale Monogataris, in der Malerei ebenſo gefühlvolle Emakimonos.

Wie ſind unſere drei Themen bildlich formuliert? Einige allgemeine Andeutungen wurden ſchon gegeben. Der Künſtler braucht, da Illuſtrationen beabſichtigt ſind, die Ereigniſſe nicht notwendig ſo zu geſtalten, daß ſie auch ohne Text jedermann verſtändlich ſind. In vielen Fällen tut er es auch nicht. Aber es iſt anzunehmen, daß inhaltliche Prägnanz dem japaniſchen Auge ebenfalls ſchätzenswert iſt, und es wird immer das Zeichen eines bedeutenden Künſtlers ſein, wenn ſie gelingt. So ſind unſere drei Beiſpiele wohl ſofort inhaltlich deutlich — wenn man ſich nämlich in die zum Teil ungewohnte Technik eingelebt

hat. Allerdings wäre es falſch, nur hier den kritiſchen Maßſtab anzuſetzen. Nicht ſelten iſt der gewählte Stoff an der inhaltlichen Unklarheit ſchuld. Der Yamatomaler ſucht ſich ſeine Illuſtrationsmotive nicht nur gemäß ihrer bildlichen Darſtellbarkeit aus, ſondern einfach nach ihrer literariſchen Bedeutung und Beliebtheit.

Betrachten wir daraufhin unſer Mondſcheinbild: Als aus beſter Zeit und von einem großen Künſtler geſchaffen, zeigt es eine ſchöne Deutlichkeit. Der Flötenſpieler, die faſt unbewegliche Haltung der Gefährten, die leiſe Neigung der Köpfe und vor allem der faſt aufdringlich ſich in das Zimmer eindrängende Mond, geben genügende Hinweiſe für das Verſtändnis. Beſonders wenn man weiß, eine wie wichtige Rolle der Mond in dem japaniſchen Geiſtesleben ſpielt. Ebenſo klar laſſen die beiden anderen Beiſpiele den dargeſtellten Vorgang erkennen. Ein Korb, ja ein ganzes Haus ſchwebt in der Luft. (Daß das Schweben nicht deutlich genug herauskommt, liegt an der unklaren Räumlichkeit.) Eine Menſchenmenge ſtürzt in ungeheurer Aufregung zum Torweg hinaus. Alle mit dem Blick auf die ſchwebenden Dinge. Ein Wunder iſt geſchehen. Soviel iſt deutlich zu erſehen. Und das genügt, um das Bild in ſich aufzunehmen. Auf Keions Werk iſt das Ereignis nicht ſo dramatiſch, doch auch nicht ohne Spannung: Soldaten umringen aufgeregt den Wagen von allen Seiten. Das Zugtier wird zurückgehalten. Die Vorhänge werden aufgeſchlagen. Man ſieht mit deutlich prüfender Gebärde in den Wagen hinein; ein Soldat ſchwenkt eine Fackel, um zu leuchten. (Natürlich wird das Auge des Europäers einen Augenblick beirrt, wenn es trotz brennender Fackel, weder Dunkelheit noch Lichtſchein erblickt. Der Japaner findet das völlig richtig.) Am Eingang des Tores ſteht der Offizier, der mit befehlender Armbewegung den Auftrag zur Unterſuchung erteilt oder noch verſchärft. Zwei Soldaten wenden ſich zu ihm zurück, um eine neue Inſtruktion zu erhalten. Der eine von ihnen zieht den Degen. Auch hier ſind alle Vorgänge ſoweit klar, daß man nicht durch Raten lange aufgehalten wird.

Ausdruck und Geſichtstypen werden auf unſeren drei Emakimonos auf dreierlei Weiſe gegeben. Drei verſchiedene Möglichkeiten der Yamatokunſt und aller ſpäteren Malerei,

ſoweit ſie an den nationalen Stil anknüpft: Das Wunderbild (Toba) quillt gleichſam von Ausdruck über, iſt aber auffallend arm an Typen. Die Geſichter ſind trotʒ der deutlich ſichtbaren Erregung in ſich nicht differenziert. Sie ſperren alle in derſelben Weiſe den Mund auf, haben ſogar dieſelben Naſen. Keions Geſtalten dagegen bringen verhältnismäßig reich individuelle Durchbildung. Die geiſtige Belebung ſteht ebenfalls auf einem relativ hohen Niveau. Das ernſte, gut charakteriſierte Geſicht des Offiziers zeichnet ihn als überragende und vornehme Perſönlichkeit. Sein Blick iſt herriſch und ſtolz. Unter den Soldaten ſind immerhin drei Typen zu unterſcheiden. Die Spannung ſpiegelt ſich deutlich in ihren Mienen (ſiehe auch Tafel 5.) — Auf dem lyriſchen Bilde (Takayoſhi) haben wir ſchematiſche Geſichter. Sie ermangeln ſowohl der Typiſierung wie der geiſtigen Betonung. Es handelt ſich um ein ganz beſtimmtes, ſeit alter Zeit beſtehendes Schema: um die Methode „Hikime-Kagihana“, das heißt etwa, um die Methode „Auge gleich Naſe, Naſe gleich Haken“. Die Augen werden durch einen Strich, die Naſe wird durch einen Haken angedeutet. In dieſer Art ſind die Geſichter meiſt auf Hofſzenen und auf Schmuckbildern zu buddhiſtiſchen Sutras gegeben. Aus dieſer Art dürfte ſich die Geſichterzeichnung des Ukiyoye entwickelt haben. (Der tiefinnerliche Ausdruck von Takayoſhis Geſtalten kommt nicht, wie es auf den erſten Blick den Anſchein hat, von dem Leben der Geſichter her, ſondern von der ſuggeſtiven Neigung der Köpfe, von den, durch einen beſtimmten Stil zufällig geſchloſſen wirkenden Augen, von der Unſichtbarkeit der Hände — überhaupt von der Verhüllung der Geſtalten und von dem eigenartigen Kolorit).

Obwohl die Yamatokunſt eine augenſcheinliche Beobachtungsfreude, ein mit chineſiſch beeinflußter Kunſt ſcharf kontraſtierendes Wirklichkeitsintereſſe zeigt, muß man doch ſagen, daß ſie nur in geringem Maße darauf eingeſtellt iſt, den einzelnen Menſchen als Perſönlichkeit herauszuheben. Takayoſhis Interieur beweiſt das am beſten. Die Kritik geht aber oft zu weit. Der Yamatomaler iſt durchaus nicht immer ſchematiſch und konventionell in Typus und Ausdruck. Neben unſeren Beiſpielen ſehen wir es noch klarer an der ſchönen Porträtkunſt der nationalen Schulen, die in Fujiwara Nobuzane (1177—1265) ihren be-

deutendſten Vertreter hat. Natürlich befriedigt auch ſie unſer an unbedingte Wirklichkeitsabſchilderung gewohntes Auge nicht ganz. Denn die japaniſche Malerei iſt nie völlig frei von traditionellen Elementen.

Für den Mangel an betonter Durchgeiſtigung tritt im Yamatoye eine beſondere Freude an Bewegung und an feinſinniger, dekorativer Raumaufteilung ein. Dieſe beiden Beſtrebungen gehören zu den ſignifikanteſten Eigenſchaften des nationaljapaniſchen Stiles. Sprechen wir zuerſt von der Bewegung der Menſchen. Tobas und Keions Emakimono ſind wieder für zwei Arten japaniſcher Bewegungsmalerei bezeichnend: für die leidenſchaftliche Maſſen- und für die innerlich begründete Einzelbewegung. Bei Tobas ſind alle Geſtalten in der denkbar größten Haſt. Wie ein Vogelſchwarm auffliegt, ſtürzt die erregte Menge zum Tore hinaus. Was die ſummariſche Charakteriſtik der Geſichter vermiſſen läßt, erſetzen Bewegung und Geſte. Der echt japaniſche Künſtler verſteht es überhaupt beſſer, Gefühl und Erregung in Gebärden umzuſetzen, als in die Geſichtszüge hineinzulegen. Welche Überzeugungskraft der Körperſprache offenbart die vorderſte Gruppe bei Toba! Es wirkt geradezu überraſchend, in wie gut geſehenen, grotesken, aber erlebten Gliederverzerrungen die drei Männer, dicht am Rande des Waſſers, ihre Erregung austoben. Im Gegenſatz dazu ſcheint die Reitergruppe vor Staunen ſtarr zu ſein. Die übrige Menge iſt weniger differenziert. Und das iſt fein beobachtet. In einer ſo wild hinſtürmenden Schar wird jeder einzelne in den allgemeinen Rhythmus mit hineingeriſſen — und nur ſo kann der Impetus herausgebracht werden. — Auch auf Keions Bild ſind Bewegung und Geſte doch noch mehr Träger des Ereigniſſes als die Geſichter. Die Geſichter allein würden, trotz ihres lebendigen Ausdrucks, wohl kaum deutlich zu uns ſprechen, kämen nicht die bezeichnenden Gebärden hinzu. Die Soldaten agieren ſogar noch lebhafter, als der Augenblick es verlangt. Sie haben etwas Zappliges, etwas Springendes an ſich, ſie ſtehen kaum feſt auf dem Boden, ſie berühren ihn kaum. Wie fein kommt jede Aktion im einzelnen heraus: das Zurückhalten des Stieres, das Schwingen der Fackel, das Sichdrängen der Soldaten, das Hochhalten des Wagenvorhangs, das Degenziehen bei gleichzeitiger Rückwärtswendung, die befehlende Handbewegung des Offiziers. —

Der Yamatoſtil iſt linear. Alle Konturen — außen wie innen — werden durch Linien ausdrücklich betont. Im allgemeinen iſt die Yamatolinie nur konturbildend. Die kräftigen Farben würden ein beſonderes Eigenleben ja auch gar nicht ſichtbar werden laſſen. Bisweilen aber — viel ſeltener — tritt die Farbe zurück und macht einem reich nuanzierten, innerlich belebten Linienſpiel Platz. Wie dem auch ſei, von chineſiſcher Linienführung, die wir ſpäter kennen lernen werden, unterſcheidet ſich die Yamatolinie dadurch, daß ſie immer von einem ſpitzigen Pinſel hervorgebracht wird und dünn und minutiös, nach Art alter Illuminationen, verläuft.

Tobas Wunderbild hat eine leichte und gedämpfte Färbung; die Linie iſt reſtlos ſichtbar. Tobas Wunderbild enthält die intenſivſte Bewegung. Ebenſo reißend wie dieſe iſt die Linienführung. Es macht den Eindruck, als ob die geſamte Liniatur der Figurenzeichnung in einem Zuge niedergeſchrieben wurde. Jeder einzelne Strich trägt das Temperament des Ganzen in ſich. Viele kleine kurzatmige Pinſelſtriche — ſie ſind niemals gerade, auch niemals zu voller Rundung gebogen, ſondern immer flach oder ſpitz, in mannigfaltigen Verhältniſſen. Der Sturm der Bewegung hat die Linie gleichſam mit ſich fortgeriſſen. Sie iſt in ſich bald ſtärker, bald feiner — Eigenſchaften, die ihre Unruhe und zugleich den Reichtum ihrer Wirkungen vermehren. (Mit dem Wechſel des Pinſeldrucks wird den Geſtalten eine gewiſſe Modellierung gegeben.) Tobas Emakimono iſt in ſeiner Linienführung typiſch für eine ganze Reihe hochbedeutender Yamatowerke. Das zweite Beiſpiel aber (Keion) zeigt den Durchſchnitt der linearen Verhältniſſe des Yamatoſtils noch beſſer. Bunte Farbenpracht — die Liniatur tritt zurück. Allein die Silhouetten haben einen gewiſſen Ausdruck: Eckige, harte, ſtörrige Umriſſe, die zuſammen mit den vielfarbigen Trachten den Eindruck von kriegeriſchem Leben erwecken. Man hat nicht mehr die Empfindung, daß das Bild in einem großen Zuge hingeworfen worden iſt; ſondern man ſieht, wie eine vorſichtige Hand den durch die Tätigkeit der Figuren beſtimmten Umriſſen folgte. — Das letzte Werk (Takayoſhi) hat die Bedeutſamkeit der Farbe mit dem vorigen gemeinſam. Auch hier die Linie ohne betontes Eigenleben. Neu und wieder typiſch für die ganze Klaſſe lyriſch ſentimentaler Yamatowerke iſt,

daß jede laute Bewegung vermieden wird. Daher ſind auch die Silhouetten großzügiger und maſſiger. —

Die Zeichnung des Yamatoſtils, wie überhaupt aller japaniſchen Stile, geht bei der Darſtellung menſchlicher Weſen nicht auf das Detail. Man ſtellt ſein Auge auf das Ganze, auf das Allgemeine ein. Wohl iſt ein beſonders wirklichkeitsnaher Eindruck gewollt (es wird nicht idealiſiert, ſondern ſcharf charakteriſiert), aber dieſen erzielt man nicht durch ein Kleben an Einzelheiten, durch exakte Wiedergabe aller Details, ſondern durch ein treffendes Erfaſſen des allgemeinen Umriſſes, der charakteriſtiſchen Bewegung. So haben wir trotz einer oft erſtaunlich überzeugenden Wirkung eine kaum verſtändliche Vernachläſſigung der Zeichnung in den Einzelheiten der menſchlichen Geſtalt.

Toba Sojo iſt auf temperamentvollſte Bewegung eingeſtellt. Sie kann gar nicht großartiger herausgebracht werden. Ja, japaniſche Kunſthiſtoriker behaupten, europäiſche Kunſt wäre nicht imſtande, den Yamatoſtil hierin zu erreichen. Aber man betrachte demgegenüber die Einzelzeichnung. Die Hände und Füße der Perſonen bei Toba ſehen eher wie Vogelkrallen aus. Die Köpfe ſind in den meiſten Fällen unproportioniert: Hinterkopf und Mund zu groß, um nur das Auffallendſte zu nennen. Man muß aber bedenken, daß, bei ſorgfältigerem Eingehen auf die Formen, die Wildheit des Ausdruckes und des Pinſelſtriches verloren gegangen ſein könnte. — Keion gibt wieder mehr Charakteriſtik im einzelnen. Die Körperformen ſind weit befriedigender, Kopf und Hände viel naturnäher; ſie können innerhalb des vorliegenden Stiles ausreichend genannt werden. Nur die Füße ſind noch tot und nichtsſagend. — Takayoſhi iſt in ſeiner Zeichnung am ſummariſchſten und allgemeinſten. Die Geſichter nach der ſchematiſchen Methode „Hikime-Kagihana“; Augenbrauen, Ohren und Haartracht nicht minder allgemein behandelt. Bis auf den Kopf ſind alle Geſtalten in eine undifferenzierbare Wolke von Stoffen gehüllt. Keinerlei Formen treten weiter hervor. Und doch auch hier zweifellos ein Wirklichkeitsſtreben, ein Erfaſſen der gegebenen Situation. Das Bild einer Abendunterhaltung am japaniſchen Hofe wird mit erſtaunlich geringen Mitteln ſuggeriert. Matte, müde, ſchweigſame, uniforme Geſichter, die gewohnt ſind, niemals ihr

Innenleben in ihren Mienen zur Schau zu ſtellen. Da hocken ſie nun in ihren unendlich weiten und bauſchigen Hofkoſtümen. Nur das leiſe Neigen des Kopfes deutet auf ihre innere Erregung hin. Die ganze Gruppe von Emakimonos, die meiſt Hofſzenen wiedergeben, zeigen dieſe faſt monumentale Art der Zeichnung.

In der Wiedergabe der architektoniſchen Dinge und der Gebrauchsgegenſtände herrſcht in der ganzen Yamatokunſt ein anderes Prinzip: Wie Vorlageblätter werden ſie ſauber, präziſe und exakt auf das Papier aufgetragen, als wäre in Japan alles nagelneu und unberührt vom „Zahn der Zeit“. Niemals kommt der Künſtler auf den Gedanken, „durch Alter verſchönerte Dinge“ darzuſtellen. So bieten ſie mit ihren glatten, gleichmäßig gefärbten Flächen und ihren regelmäßigen Linien einen wichtigen Kontraſt zu der Beweglichkeit der Figuren. —

Der Hintergrund, ſo wie wir ihn auf unſeren drei Beiſpielen ſehen, iſt für drei verſchiedene Behandlungsarten typiſch: einmal befinden ſich Architektur und Menſchen auf feſtem, deutlich charakteriſiertem Boden. Dieſer braucht nun nicht wie bei Toba immer ſo kahl zu ſein. Bäume, Felſen, Hügel, Brücken und Wäſſer können ihn beleben. (ſ. Tafel 5.) Die Landſchaft der Yamatokunſt iſt niemals nach beſtimmten Geſetzen komponiert und nie aus verſchiedenen Gründen zuſammengeſetzt. Sie iſt ſo, wie es die Topographie der Szene verlangt, aus der Natur genommen. Sie iſt reizvoll durch eine oft überraſchend intime Naturnähe und durch ihren Farbenfrohſinn. Reine Landſchaften gibt es nicht. Die Yamatolandſchaft dient ausſchließlich der Verdeutlichung des dargeſtellten Ereigniſſes. Bisweilen wird gar kein wirklicher Naturausſchnitt geboten, ſondern gleichſam ein Symbol dafür: etwa ein bunt zuſammengeſetzter Strauch von Herbſtblumen neben einem ſich übertrieben ſchlängelnden Bach. Daß dann keine wirkliche Landſchaft gemeint iſt, zeigen die Größenverhältniſſe, die nur nach dekorativen Geſichtspunkten gewählt ſind, zeigt auch Goldflitter, der über das Ganze geſtreut ſein kann. Szenen zur Genji- und Iſemonogatari erhalten gern ſolchen bedeutſamen Landſchaftsſchmuck. — Keion ſetzt Architektur und Menſchen in den neutralen Bildraum. Keine Andeutung weiſt auf den Boden hin. Haus und Menſchen ſchweben gleichſam in der Luft. Nicht ſelten

läßt der Yamatomeister auch noch die Architektur fort, und auf dem Bilde bleibt nur die im Leeren agierende Menschenmenge übrig.

Am interessantesten und eigenartigsten ist die Hintergrundsbehandlung, die wir an Takayoshis Genjiillustration kennen lernen. Um diese recht verstehen zu können, müssen wir nun auf die auffallenden Eigentümlichkeiten der Raumanschauung und Perspektive des Yamatostiles eingehen: Bei unseren Beispielen blicken wir nicht in das Bild hinein, sondern von schräg oben auf die Bühne hinab. Wir sehen z. B. bei Toba das Innere des hoch über den Menschen fliegenden Korbes. Wir sehen bei Keion auf die Decke des Wagens und auf das Dach des Torweges hinab. Auch in Takayoshis Zimmer sehen wir von oben hinein. Hier ist das Dach abgenommen. (Diese Methode der Interieurbehandlung wird „Yanuki", das heißt „dachlos" genannt. Man findet sie hauptsächlich auf den Illustrationen zur Genji- und Isemonogatari.) Dann: die Figuren sind vorn unten am kleinsten und wachsen nach hinten und oben zu. Am auffallendsten bei Takayoshi. Aber auch bei Toba ist diese Größenveränderung nicht zu verkennen. Nachprüfbare Linearperspektive fehlt auf unseren drei Beispielen. Sonst aber ist festzustellen, daß im Yamatoye parallele Linien nach vorne zu, also dem Beschauer entgegen, zusammenlaufen. Schließlich fehlt in den meisten Fällen ein Horizont, so wie man ihn in Europa gewohnt ist. Statt dessen werden bei Toba und bei Takayoshi Wolkenstreifen vorn oben am Bilde angebracht. Aus diesen vorderen Wolken strahlt der Mond (Takayoshi).

Die Raumauffassung des Yamatoye, die unsere Beispiele vorführen, wird im allgemeinen als primitiv und unzureichend abgetan. Schon apriori ist anzunehmen, daß dieses Urteil wertlos ist. Die Japaner haben bei ihrer Perspektive ihre Gedanken und künstlerischen Ziele gehabt. Versuchen wir es, sie zu finden. Man macht sich gerne das Vergnügen, nachzuweisen, daß die Japaner vieles umgekehrt täten wie wir: Sie schreiben von oben nach unten und von rechts nach links. Sie stellen in ihrer Sprache die Genitivattribute vor das Substantiv, die Konjunktionen an den Schluß des Satzes usw. Nun, auch in der Malperspektive gibt es Grundsätze, die

den europäischen geradezu entgegenlaufen: Der Horizont ist nicht hinten, sondern gleichsam vorne. Die größeren Gestalten sind nicht in der vordersten Raumschicht, sondern in der hintersten. Die parallelen Linien laufen nach hinten nicht zusammen, sondern auseinander. Dem allen folgend muß man notgedrungen annehmen, das der Yamatomaler sich hinter die Szene versetzt und von hinten nach vorne blickt. In der Tat, machen wir diesen Versuch zum Beispiel bei Takayoshi, so gelingt es uns, den beabsichtigten Raumeindruck klarer zu empfinden. Ja, wir haben einen ganz eigenartigen künstlerischen Genuß. Außer dem Standpunkt von hinten in der Tiefe hat der Yamatomeister natürlich noch einen zweiten, nämlich schräg oben. Denn nur so kann er seine Hauptgestalten dem Beschauer in Vorderansicht zuwenden. Welche Vorteile hat diese Art der Perspektive? Die ganze Bildfläche erhält eine interessante, dekorative Aufteilung. Der Yamatomaler ist imstande, seinem Wollen entsprechend, die ganze Fläche mit vielen Figuren und Dingen zu überspinnen; ohne Gedränge und verdeckende Überschneidungen. Daraus folgt, daß das Raumbedürfnis des Yamatoye nicht eben groß ist. Die Flächenaufteilung scheint dem nationalen Maler immer mehr am Herzen zu liegen als die Tiefenwirkung. Am kräftigsten wird der Raum bei Interieurs herausgebracht.

Noch einiges Nähere über die Anwendung der Wolkenstreifen. Sie werden nicht selten zur besseren Bestimmung eines Schauplatzes, als auf einem Berge oder Hügel gelegen, benutzt. Die Bergspitzen ragen dann aus den über die Bühne verteilten Streifen hervor. Die Wolkenbänder dienen auch zum oberen vorderen Abschluß des Bildes und zur Verbindung nicht zusammenhängender Szenen derselben Rolle. Anfangs als wirklicher Himmel gedacht, wurden sie immer mehr stilisiert und dekorativ weiterentwickelt, so daß man schließlich ihre Herkunft ganz vergaß und lineare und farbige Dekorationsmotive aus ihnen machte.

Die Räumlichkeit des Yamatoye führt uns bereits zur Komposition. Zwei wichtige Eigentümlichkeiten ergeben sich für sie: betonte Unruhe und gesuchte Asymmetrie. Der Konzentrationspunkt der Handlung liegt nur selten in der Mitte. Bei Toba Sojo ist er sogar bis zur äußersten Ecke gerückt. Nicht

zum wenigsten dadurch wird der elementare Schwung der Bewegung unterstützt. Zu solcher allgemein üblichen Asymmetrie kommt, daß der Hauptzug der Architektur gerne mit einem spitzen Winkel zum Bildrande scharf schräg nach hinten geführt wird. Davon geht vor allem die unruhige Wirkung des Ganzen aus. Auch von der Überschneidung der Gestalten am unteren Bildrande, die in der Yamatokunst so sehr beliebt ist. Yamatokomposition und -perspektive ist von den späteren Korin- und Ukiyoyeschulen im wesentlichen übernommen worden. Festgestellt sei, daß sie also nicht Errungenschaften des noch immer so überschätzten Ukiyoye sind.

Dem Wert, den der Yamatomeister auf inhaltliche Deutlichkeit, auf momentane Bewegung und auf eine intim-dekorative Flächenfüllung legt, entspricht es nur, daß er sich um die Modellierung der Gestalten nicht sonderlich bemüht. So werden Licht und Schatten nicht zur Rundung der Körper herangezogen. Licht und Schatten sind den Künstlern zu zufällig, zu sehr vom Augenblick abhängig; sie nehmen sie nicht in den engen Kreis der Einzelheiten auf, die sie an dem Objekt für darstellungswürdig halten. Damit ist durchaus nicht gesagt, daß die Figuren flächenhaft wirken müßten. Der Yamatomeister überschüttet seine Gestalten nicht selten mit einer reichen Linienfülle, so daß die Sprache der Linie allein schon genügt, nirgends einen reinen Flächeneindruck aufkommen zu lassen. Oft, wie bei Toba, ist die Linie in sich suggestiv variiert; es entstehen geradezu Schattenwirkungen. Außerdem werden die Gesichter durch eine detaillierte Haarbehandlung und in vielen Fällen durch ein abgetöntes Rot gerundet.

Wie das Helldunkel, fehlt auch der Schlagschatten der Yamatokunst. Glanzlichter werden erst seit dem 19. Jahrhundert berücksichtigt. Nicht einmal das Wasser auf Tobas Korbwunder reflektiert. Künstliche Beleuchtung gibt das Yamatoye nur insofern, als die Lichtquellen, nicht aber ihre Wirkungen, beachtet werden. Die Fackel auf Keions Bild hat keine Leuchtkraft. Die Szene behält ihre neutrale Färbung. Nicht so einfach liegen die Dinge bei natürlichem Lichte. Sonnenschein allerdings, überhaupt Tageszeiten und atmosphärische Erscheinungen, sind nicht zu erkennen. Eine Ausnahme macht allein der Mond. Er nimmt in dem künstlerischen Fühlen des Japaners eine so

wichtige Stellung ein, daß nur ſein Leuchten unter allen Lichtproblemen den Maler zur Bewältigung reizte. Er löſte es auf eigene Weiſe: der Mond erſcheint in einer dunkeln Wolke am Himmel, ſelbſt völlig glanzlos. Er verändert das Bild nur wenig. Ein ganz leiſer Silberſchleier legt ſich auf ſeine nächſte Umgebung. So ſehen wir es bei Takayoſhi. Oft aber ſteht eine ſilberne oder goldene Mondſichel in dunkelblauem Gewölk.

So ſind wir zur Farbe gekommen. Wir haben die drei Möglichkeiten der Farbengebung des Yamato-Toſaſtiles vor uns. Tobas Bild hat noch wenig von der Farbenfreude des echten Japaners. Es iſt ja auch am ſtärkſten auf einen imponierenden Pinſelſtrich eingeſtellt. Der Grundton iſt ein helles Braun. Das Waſſer, graugrün, hat keine Leuchtkraft. Aber der tiefrote Sattel des Pferdes zuſammen mit den tiefſchwarzen Haaren und Mützen der Menſchen und dem Dunkelbraun des Pferdes ſelbſt bringen eine lebhafte und überraſchende Note in das Ganze und ſchaffen einen intereſſanten, fein erdachten, gedämpften Zuſammenklang. — Die Kriegsſzene weiſt leuchtende Farbenpracht und ganz beſonders, im Gegenſatz zu den beiden anderen Werken, einen Reichtum an verſchiedenen Farben auf. Die ganze zierliche und glitzernde Buntheit alter Illuminationen kommt uns in den Sinn. Einen Ruhepunkt, um den ſich die Farbenflecken zu freudiger Kette ſammeln, bildet das Dunkelgrün und das Lackſchwarz des Wagens und des Zugtieres, ſich abhebend von dem hellgelben Grund. Ein zartes Erdbeer (die Architekturpfeiler), dicht daneben ebenſo zart, ein Hellgrün und Hellgrau (das Gewand des Offiziers) leuchten auf. Und weiter tummeln ſich in regelloſem Wechſel das Dunkelblau, das Ziegelrot, das Oliv der Kriegsleute. — Takayoſhis Farben ſind vom Alter ſehr verdorben. In ſeinem jetzigen Zuſtand herrſcht auf dem Bilde ein brauner Ton vor. Aber man erkennt durch die Verwüſtungen hindurch die wenigen großen Farbenflächen, die das Ganze zuſammenſetzten. Das Ebenholzſchwarz der Haare und das Silbergrau der weitbauſchigen Gewänder bildeten wohl einen unendlich vornehmen und ſtimmungsvollen Kontraſt zu den geſchloſſenen, weit ausgeſpannten grünen und braunen Flächen der Matten und des Fußbodens. Dieſes Kolorit — das heißt wenige Farben in großen Flächen — iſt wieder bezeichnend

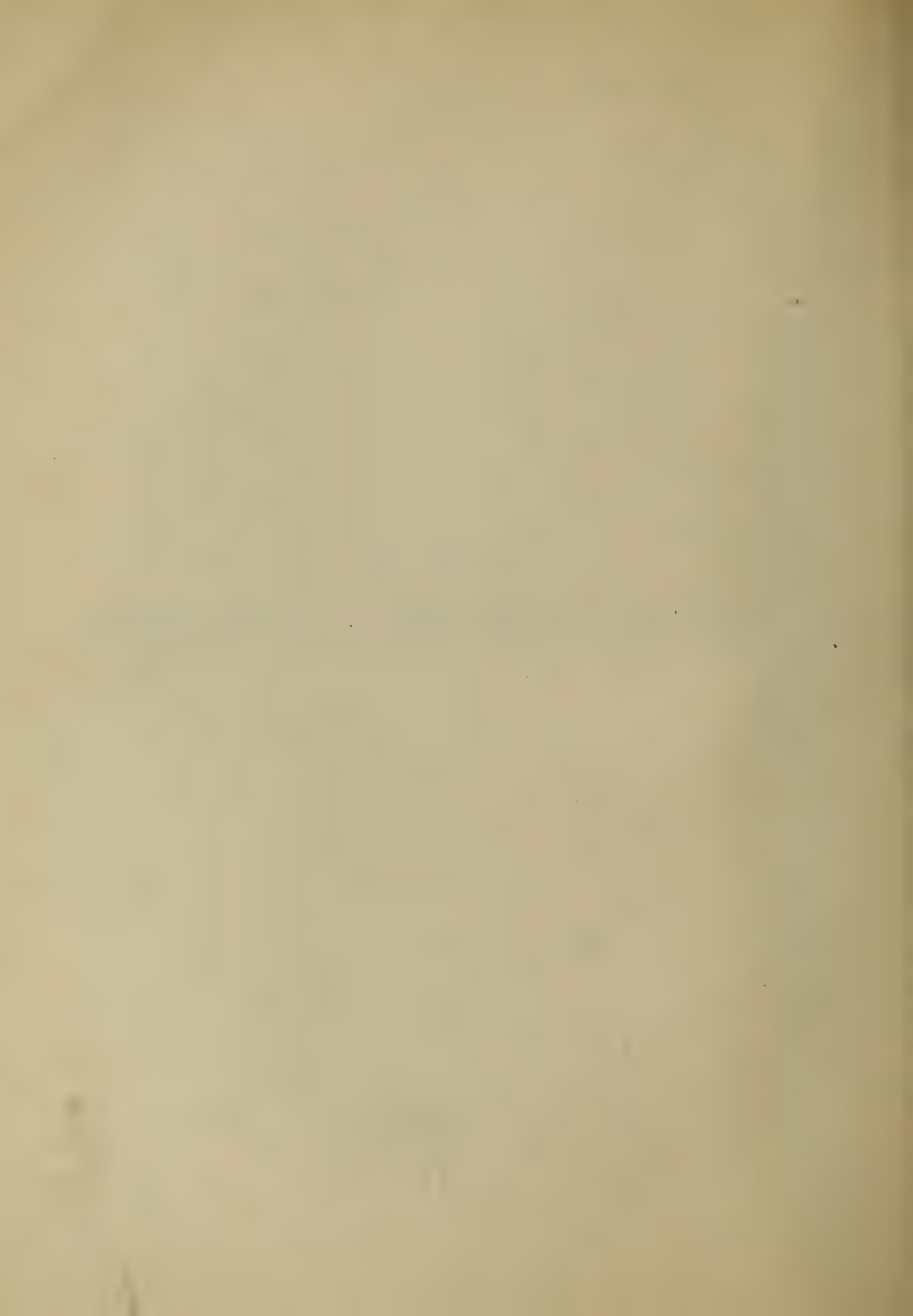
für die ganze Gruppe der Illustrationen zur Isemonogatari und zu den Werken der Frau Murasaki Shikibu.

Die Farbenflächen des Yamatoye stehen immer unmittelbar nebeneinander und sind bis auf wenige Ausnahmen nie in sich abgetönt. Die Bedeutsamkeit liegt in der sorgsam und zielbewußt gewählten Harmonie, die europäischer Farbensinn völlig nachempfinden kann. Die Farbengebung der Yamatokunst ist für Korin- und Ukiyoyeschulen vorbildlich geworden.

So haben wir ein wenig in die geistige Werkstätte des Yamatomalers hineingeblickt. Was wurde dort Neues für die japanische Kunst erdacht? Wir sahen nicht wenig beachtenswerte Errungenschaften: reiche Farbenfreude, asymmetrische Komposition, Bewegung um jeden Preis, eigene Perspektive, Yanukimethode und „Hikime-Kagihana", Wolkenbänder und architektonische Hintergründe. Schließlich nicht zum wenigsten das Ukiyoye, den Blick für das umgebende Leben, der dem japanischen Kritiker und Beschauer vielleicht das Wichtigste an der Yamatokunst bedeutet. Im ganzen genommen so ziemlich alles, was als echt japanisch zum ersten Male in einer Kunst sichtbaren Ausdruck fand. Besonders vor Werken späterer Zeiten und anderer Stile Japans möge man das niemals vergessen.

DRITTER ABSCHNITT

DIE CHINESISCH BEEINFLUSSTE KUNST



1.

Kano Motonobu (1476—1559) iſt der größte Meiſter der Kanoſchule. Er nimmt in ihr dieſelbe Stellung ein wie Seſſhu innerhalb der übrigen von China beeinflußten Schulen. Er wurde und wird in Japan wie ein Gott verehrt. Alle japaniſchen Kunſtgeſchichten preiſen ihn mit begeiſterten Worten.

Das vorliegende Bild Motonobus (ſ. Tafel 6) iſt als Kakemono aufgezogen; das heißt es ſoll zum Schmucke eines Raumes an die Wand gehängt werden, wie alle Werke der chineſiſch beeinflußten Schulen im Gegenſatz zu den Yamatoilluſtrationen. Die Maße ſind ca. 76/69 cm, alſo eine mittlere Größe, wie man ſie ſehr oft in der europäiſchen Kunſt finden kann. Das Bild iſt in ſchwarzer chineſiſcher Tuſche auf Papier gemalt.

Ein beſonders ſchönes Beiſpiel für die Analyſe der japaniſch-chineſiſchen Menſchendarſtellungskunſt haben wir ausgewählt. Selten befinden ſich drei Figuren in faſt vollſtändiger Selbſtändigkeit in einem Rahmen. Drei verſchiedene Vorfälle, die zeitlich und räumlich nichts miteinander zu tun haben, ſind vereinigt. Wichtige Momente aus der Entſtehungsgeſchichte der für Japan ſo unendlich bedeutſamen Zenſekte ſind wiedergegeben. Es würde zu weit führen, die inneren Zuſammenhänge, die zwiſchen den drei Geſtalten beſtehen, und die myſtiſch-ſymboliſche Bedeutung ihrer Handlungen zu erklären. Für unſeren Zweck genügt es, wenn uns der äußerliche Vorgang klar wird: In der Mitte ſitzt Buddha (Sakya Muni), in ſeiner Rechten eine Blume weiſend. Rechts vor ihm überſchreitet Bhodi Dharma auf einem Schilfrohr in wunderſamer Weiſe ein Waſſer, und links pflanzt Linchi einen Kiefernzweig. Solche Art der Zuſammenfaſſungen kennt auch die europäiſche Kunſt.

Auch ſie nahm in ihrer Blütezeit an der Vereinigung ſukzeſſiver Momente auf einem Bilde keinen Anſtoß.

Ein echter Hauch klaſſiſcher Kunſt weht uns entgegen. Keine unmittelbar aus dem Leben genommenen Geſtalten, keine buntbewegten Ereigniſſe, wie ſie das Yamatoye an uns vorüberziehen ließ. Symboliſche Handlungen, die nichts mit dem täglichen Leben und Treiben zu tun haben; Menſchen in gemeſſenwürdevoller Haltung, die nur dem Gedanken leben und deren durchgeiſtigte Phyſiognomien zu einem vornehmen Ideal emporgehoben ſind. Es ſoll nicht mehr ein von einer Menſchenmaſſe agiertes Ereignis ſprechen, ſondern der einzelne ſelbſt, zwar nicht als Individuum, ſondern als Typus.

Verglichen mit der alten buddhiſtiſchen Kunſt iſt das Wollen Motonobus und aller chineſiſch beeinflußten Schulen nicht von einer nur religiöſen Tendenz getragen; es zeigt ein geklärtes Gleichgewicht zwiſchen Inhalt und Form. So iſt die allgemeine Auffaſſung der drei Heiligen viel freier, perſönlicher und rein menſchlicher geworden. Das erkennen wir am beſten an der Buddhageſtalt, die, verglichen mit den Gottheiten aus der hieratiſchen Zeit, faſt einen porträtmäßigen Eindruck macht. Dennoch liegt über unſerem ganzen Bilde ein Schimmer ſchöner, ehrlicher Religioſität.

Auch die Körperlichkeit der Geſtalten hat eine große Veränderung durchgemacht. Die chineſiſchen Schulen erheben ſich in der Plaſtik der Figuren zu einer Höhe, die innerhalb der japaniſchen Malerei vielleicht nur noch von den Shijoſchulen übertroffen wird. Jede der drei Geſtalten Motonobus zeigt eine befriedigende Rundung. Zu einem Teile wird ſie durch Überſchneidungen hervorgerufen, an denen auch ein europäiſches Auge keinen Anſtoß nehmen kann: Sakya Muni ſtreckt ſeine rechte Hand dem Beſchauer entgegen. Dharma ſetzt ſeinen rechten Fuß, leiſe ſchräg vorſchreitend, vor den linken, macht mit dem Körper eine Dreivierteldrehung, während der Kopf beinahe gerade aus dem Bilde herausblickt — eine dreifache Wendung, die kaum irgendeine Unklarheit übrig läßt. Linchi hockt im Profil am Boden, in einer höchſt komplizierten Verſchränkung der Glieder, die allerdings nicht dem bewußten Klarheitswollen eines Signorelli genügen würde, aber eine allgemeine Raumanſchauung wohl befriedigt. Zum anderen

Teile ſchafft an der Körperlichkeit der Figuren Motonobus (neben der beſonders prägnanten Modellierung der Köpfe) das Leben der Umrißlinie mit, allerdings nur ſo weit, als es ohne Gefährdung des Gewandſtils möglich iſt. Der japaniſche Maler unterbricht nicht im Sinne europäiſcher Handzeichnungs-, Holzſchnitts- oder Kupferſtichstechnik, mit regelmäßigen oder unregelmäßigen, mehr oder weniger kleinen Strichen zeichneriſcher oder maleriſcher Wirkung, den genau beabſichtigten Schwung der Linie. Er beſchränkt ſich möglichſt auf die großen allgemeineren Linien. Da wo ſie die Hauptkonturen bilden, da wo beſonders wichtige Flächen aneinanderſtoßen, alſo bei den Hauptfalten der Gewänder, weiß er die Stärke der Linie und ihren Zug in ſo ſuggeſtiver Weiſe zu variieren, daß das Auge Schatten-, gar Helldunkelwirkungen empfindet.

Unvergleichlich höhere Aufmerkſamkeit als die Yamatoſchulen widmen die chineſiſchen Schulen der Beſeelung des Geſichtsausdruckes. Sie bilden den Höhepunkt deſſen, was hierin die japaniſche Kunſt geleiſtet hat, die aus ſich ſelbſt mehr der Oberfläche der Dinge verſchrieben iſt. Motonobus Bild giebt ein gutes Beiſpiel für die erhöhte und geſammelte Innerlichkeit der Phyſiognomien: Fanatiſch blickt Bodhi Dharma; Linchi iſt ganz vertieft in das Einpflanzen des Kiefernzweiges; Buddha zeigt in ſeinem milden Blick und in ſeiner würdigen, faſt unbeweglichen Kopfhaltung, die größte Hoheit, die modernere japaniſche Frömmigkeit empfinden kann. Verſchwunden ſind die verhältnismäßig doch leeren und geiſtig nicht ſehr betonten, ſelten irgendwie erhöhten Köpfe der nationalen Schulen.

Dieſer Auffaſſung entſpricht die techniſche Behandlung. Im allgemeinen wird in der japaniſchen Kunſt das Geſicht mehr oder weniger dem Linienſtil des ganzen Bildes unterworfen. Das Karaye allein läßt ſich hier gerne einige Freiheit. In der Tat beugt ſich der am feinſten differenzierte Teil des menſchlichen Körpers nur ſchwer einem allmächtigen Linienſtil. Rein maleriſch und ganz linienlos ſind auf unſerem Beiſpiel Geſicht, Kopfhaar, Augenbrauen und Bart herausgebracht; und dem folgend auch die wenigen unbedeckten Körperpartien: Hals, Bruſt, Arme und Hände. Dieſe im einzelnen weichen, flaumig hingewiſchten Flächen der nackten Teile ſind es, die einen weſentlichen Faktor bei der Modellierung bilden. Sie

sind sogar auf das Feinste abgetönt, so daß sie Helldunkelwirkungen erzielen. Alle drei Köpfe sind auch für das europäische Auge durchaus befriedigend gerundet. So sehen wir denn hier noch überzeugender als bei dem Yamatoye, daß die allgemeine Ansicht von der absoluten Flächenhaftigkeit der japanischen Kunst nur sehr bedingt zutrifft.

Wenigstens dieselbe Aufmerksamkeit, vielleicht gar eine größere, als dem Kopfe, schenkt der chinesisch beeinflußte Meister dem Gewande. Das Gewand wird zum Träger, sowohl der Bewegung wie des Linienstils. Fast immer bedeckt der mantelartige Überwurf in weiten Falten den Körper — oft sogar Hände und Füße. Nur die Partie um den Hals herum wird gerne freigelassen. Das Überwiegen des Gewandes mit seinen Falten erinnert sogleich an die Kunstweise der Gotik, besonders der deutsch-französischen Spätgotik. Auch zu ihr wird niemand einen Zugang finden können, der nicht in dem Auf und Nieder des Faltenspiels ihrer Gewandungen zu lesen weiß. Sicherlich leitet den japanischen Maler ein ähnliches Wollen. Um so interessanter und lehrreicher ist es, sich die bestehenden Unterschiede klar zu machen. Vor allen Dingen — die Innerlichkeit des Japaners reicht nicht im entferntesten an das einzig tiefe Gefühl jener ringenden Zeiten Europas heran. Niemals wird ein ostasiatisches Volk sich zu so leidenschaftlicher Empfindung emporringen. Man denke daran, daß auch der Buddhismus nicht in Ostasien entstand, sondern einem arischen Volke entwuchs. Das Schematische, das Unpersönliche ist bei dem Orientalen immer relativ stärker. In den Falten der gotischen Gewänder pulsiert dasselbe Leben, wie in den durchgeistigten Gesichtern und wie überhaupt in dem Ganzen des Bildes. Ja, der besondere Rhythmus der Faltenführung verstärkt den allgemeinen Stimmungsgehalt. Auch bei dem Künstler der chinesischen Schulen spiegelt die Faltenführung den beabsichtigten Ausdruck des Werkes wieder; aber nur bedingt. Schließlich wird das Gefühl doch von dem allzu schematischen Stilwollen gebunden. So gilt eine bestimmte Anzahl feststehender Formeln für die Zeichnung der Gewänder. Diese Formeln sind in China geprägt worden, wo sie mit charakteristischen Namensbezeichnungen, detaillierten Beispielen und analytischen Bemerkungen in Lehrbüchern der Kunst nieder-

gelegt ſind. Wir kommen gleich darauf zurück. Vorerſt wollen wir uns unabhängig davon in das Linienſpiel der Gewandzeichnung Motonobus einleben.

Das Faltenwerk unſeres Heiligenbildes zeigt lebhaft bewegte, mannigfaltige und in dieſer Mannigfaltigkeit doch völlig einheitliche Kurven. Sie haben alle eine gewiſſe breite Flachheit. Die Linie geht nicht gleichmäßig und nur grenzebildend ihren Weg, ſondern ſie hat ein eigenes inneres Leben, das ſich in dem fein differenzierten Drucke der pinſelführenden Hand ausſpricht. Der Maler ſetzt den Pinſel feſt an; in der Mitte jeder Kurve gebraucht er die feinſte Pinſelſpitze, um am Ende feſt aufzudrücken. Seltener beginnt er ganz ſchwach, wird am Scheitel der Kurve dick und flaut am Ende wieder ab. Auch kommaähnliche Striche kommen vor. Immer aber bleibt ein rhythmiſcher Wechſel von im Grunde gleichartigen, feinen und dicken Strichen charakteriſtiſch. Bei Sakya Munis Kleid häufen ſich die Linien ſo ſehr, daß ſie wie die Wellchen eines Baches herabzurieſeln ſcheinen. Aber auch dieſe ſich faſt maleriſch gebende Strichführung wird unzweideutig von dem ſelbſtändigen Rhythmus und von der Eigenſchönheit der Linie übertönt.

Jetzt iſt der Augenblick gekommen, wo über das Formelweſen und über die damit zuſammenhängende Verwandtſchaft von chineſiſch-japaniſcher Malerei und Kalligraphie geſprochen werden muß. Folgende G e m e i n ſ a m k e i t e n von B i l d- und S c h r e i b k u n ſ t ſind im Auge zu behalten: Chineſe und Japaner ſchreiben mit Pinſel und Tuſche. (Das japaniſche Wort „kaku" bedeutet ſowohl „ſchreiben" wie „malen".) Die eigentümliche Technik gewiſſer Malereien — man malt auf poröſem Papier oder auf poröſer Seide — erlaubt keine Korrektur des einmal hingeſetzten Striches. Übermalen oder abkratzen iſt faſt unmöglich. Der Meiſter muß ſeine Formen völlig beherrſchen; er muß ſie gleichſam eingeübt und im Griffe haben, wie das Kind ſeine Buchſtaben. Die Schrift wird um ihrer Eigenſchönheit willen als künſtleriſches Gebilde geſchätzt; denn die beſondere Art der Charaktere gibt die Möglichkeit, die Kalligraphie zur Höhe einer Kunſt zu erheben. Wie bei den Arabern und Türken, können ſchön geſchriebene und intereſſant in den Raum geſetzte Schriftzeichen auch in China und Japan an ſich künſt-

leriſchen Wert haben. Schließlich iſt in der Malerei die Linie ein beinahe ebenſo wichtiger Faktor wie in der Schrift.

Auf Grund aller dieſer Verhältniſſe dringen die Stilgeſetze der Kalligraphie in die Malerei ein. Man unterſcheidet in der chineſiſch-japaniſchen Schrift drei Arten: das „Kaiſho“ oder die Quadratſchrift; das „Gyoſho“ oder die freie Schrift; ſchließlich das „Soſho“ oder die Kurſivſchrift. Am wichtigſten iſt die erſte und die dritte Art. Die zweite iſt ein Übergangsgebilde. Das Weſen des „Kaiſho“ beſteht, ſoweit es für unſeren Zweck in Betracht kommt, darin, daß die Charaktere aus geraden, kurzen, unzuſammenhängenden Strichen aufgebaut werden. Daher bietet es die Möglichkeit, minutiöſe Details zu geben. Das „Soſho“ ſetzt einen Buchſtaben, ja mehrere, in einem Zuge hin. Deshalb ſtrömen die Linien, in ſich flüſſig, in weichen Biegungen. Um den Fluß nicht zu unterbrechen, müſſen die Buchſtaben ſich mancherlei verallgemeinernde Abkürzungen gefallen laſſen. Und das iſt es, was das „Soſho,“ aus dem auch das japaniſche „Hiragana“ abgeleitet wurde, zur ſchwerſten Schrift der Welt macht[1]).

Dieſe beiden — vielmehr dieſe drei — kalligraphiſchen Stile ſind in der Linienſprache der Malerei wiederzufinden. Der oſtaſiatiſche Maler hat von ihnen eine ganze Anzahl beſtimmter Formeln für ſeinen Linienrhythmus abgeleitet und kanoniſch aufgeſtellt. William Anderſon gibt in ſeinen „Pictorial Arts Of Japan“[2]) aus dem „Gwako Senran“,[3]) unter Beifügung von Abbildungen, eine Aufſtellung von zehn ſolcher Formeln, die japaniſch „ten“ genannt werden.

Das Zuſammengehen von Kalligraphie und Malerei gilt recht eigentlich nur für die Gewandbehandlung. Es gilt auch nicht etwa in gleichem Maße für alle japaniſchen Kunſtrichtungen. Im Butſuye ſind kaum kalligraphiſche Elemente wahrzunehmen. Denn die Linie, wohl herrſchend, iſt zu ſtarr geometriſch und ſymmetriſch gebunden. Das Yamatoye entbehrt ebenfalls meiſt des kalligraphiſchen Schwunges. Denn Yamatolinie und -pinſelſtrich treten relativ zurück. Erſt die

---

[1]) Siehe Prof. Dr. Rudolf Lange: „Einführung in die japaniſche Schrift,“ S. 124 ff., wo auch Beiſpiele für die drei Schriftarten zu finden ſind.

[2]) Siehe S. 188 ff.

[3]) Eine japaniſche Kunſtgeſchichte aus dem Jahre 1741.

chinesischen Schulen der Ashikagaperiode (1333—1573) machten die kalligraphische Art in Japan heimisch. Seit dem Aufkommen des Karaye gibt es kaum eine Schule, die nicht davon beeinflußt wäre. Aber immer gebrauchte man die ausgesprochen kalligraphische Linie, innerhalb der Stile der Malerei, nur für einen gewissen Teil von Bildern.

Motonobus Dreiheiligenbild zeigt im Faltenwurf der Gewänder deutlich die Hand des Kalligraphen. Wer einmal chinesische Charaktere mit dem Pinsel niedergeschrieben hat, erkennt das auf den ersten Blick. Und zwar ist von den zehn Formeln das „Ankwaten" gewählt, welches sich vom „Gyosho", der Mischung aus „Kaisho" und „Sosho" ableitet: Nicht immer reine Kursivlinien, sondern hier und da selbständige, oft gerade Striche. Des Näheren haben wir Motonobus Linie, und somit das „Ankwaten", ja bereits analysiert.

Der ausdrucksvolle Pinselstrich spielt in den chinesisch beeinflußten Schulen eine so bedeutsame Rolle, daß die Farbe vor ihm zurücktritt. Buntheit ist sogar beinahe ganz ausgeschaltet. Die Schwarzweißskizze steht am höchsten. Wird Farbe angewendet, so handelt es sich nur um eine allgemeine bräunliche Tönung, die in ihrem Ziel wenig von Farblosigkeit abweicht. Allein die Kanokunst neigt seit dem 17. Jahrhundert unter nationalem Einfluß zum Kolorismus. Die Abneigung gegen äußerliche Farbigkeit ist in dem gesamten Geisteswollen des Volkes und der Zeit begründet. Ein asketischer Zug geht durch alle Schöpfungen. Nur der Geist soll wirken. Und in der Tat können die zartesten Schwingungen des Geistes nie feiner sichtbar gemacht werden, als von der mit unendlich differenzierbarem Pinsel hervorgebrachten chinesischen Linie. — Motonobus Werk ist eine farblose Skizze. Farblos, sagen wir hier und sagten es schon oben; dieser Ausdruck ist eigentlich falsch. Jegliche bedeutende Schwarzweißkunst hat auch farbige Ziele. Nur daß alle Buntheit in die Nüancen von Schwarz und Weiß übertragen wird. So macht unser Dreiheiligenbild dem empfindsamen Auge geradezu den Eindruck reicher Farbigkeit. Eine Unzahl Töne, bewußt auf das feinste abgestuft, sind zu erkennen. Wir nennen nur das stumpfe Schwarz der Landschaftsandeutung, das leuchtende Linchis, als vorderster Gestalt, das zarte, weiche

Dunkel der Gesichts- und Körperzeichnung, die leichte Tönung des Grundes, von dem sich heller die Gewänder abheben.

Die Komposition des vorliegenden Beispieles ist für das Karaye nicht typisch. Motonobu archaisiert hier. Wich die psychische Formulierung, das Leben der Linie und die Farbengebung grundsätzlich von dem altbuddhistischen Stile ab, so hat die Komposition gewisse Anklänge an ihn. Sie ist symmetrisch, in ähnlicher Weise, wie wir es auf dem Yamabilde gesehen haben. Die Buddhagestalt bezeichnet fast das Zentrum des Bildraumes. Rechts und links sind die beiden Heiligen in gleichen Abständen von ihm angeordnet. Eine gewisse Lockerung ist dadurch erreicht, daß das Gedicht rechts oben die Zentralkomposition ein wenig nach links verschiebt. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Anordnung für ein Heiligenbild sehr angemessen ist. Aber zentral angeordnete Heiligenbilder sind in den chinesisch beeinflußten Schulen nur selten. Meist sieht man freie, asymmetrische, doch fein abgewogene Kompositionen. (Das Archaisieren Motonobus erstreckt sich sogar bis auf die Hauptkonturen. Die Buddhafigur zeigt für sich allein, trotz ihrer fast unruhig bewegten Linien, der Komposition und der Persönlichkeit entsprechend, irgendwie einen runden Zusammenschluß, der uns an den Rhythmus des Yamabildes erinnert.)

Zum Schluß die Räumlichkeit im allgemeinen. Die Meister der Kanoschule, Motonobu an der Spitze, sind wohl die raumfreudigsten in der ganzen japanischen Malerei. Die Körperlichkeit der Gestalten, besonders die Köpfe gaben hiervon schon eine Vorstellung. Die Landschaftskunst wird in noch höherem Grade zeigen, wie gedankenreich das Raumwollen der japanischen Malerei ist. Auf unserem Bilde trennt das nach hinten führende Wasser kräftig die beiden Landzungen, auf denen Buddha und Linchi sich befinden. Ein dunkler Farbenton und sorgfältigere Ausführung schieben die rechte Kulisse mit dem hockenden Linchi ganz in den Vordergrund und lassen das übrige um so schärfer zurücktreten. Der Horizont ist hoch genommen — hier wohl nur deshalb, um Buddha eine überragende Stellung zu geben.

Von der landschaftlichen Andeutung sei nur gesagt, daß sie rein malerisch und linienlos behandelt ist. Diese nur mit Farbenflächen arbeitende Technik, die fast ausschließlich von

den chineſiſch beeinflußten Schulen ausgebildet wurde, wird in Europa meiſt vergeſſen. Wir werden ſie an anderer Stelle ausführlich zu betrachten haben. Die Linienloſigkeit, die ſo allgemeine Behandlung des Terrains auf Motonobus Bild dient vor allem dazu, die Figuren mit ihrer ſcharfen Liniatur heraustreten zu laſſen. Sogar die Vegetation iſt nur angedeutet, um das Auge nicht von der Hauptſache abzulenken. Allein der Kiefernzweig, den Linchi einpflanzt, iſt ſcharf in ſeiner Kontur betont, weil er zum Verſtändnis des Inhalts wichtig iſt.

Faſſen wir kurz zuſammen, was an Neuem die Figurenmalerei der chineſiſch beeinflußten Schulen der japaniſchen Kunſt geſchenkt hat: unübertroffene Virtuoſität der Pinſelführung; rhythmiſche Linienſprache, von Ausdruck überquellend; durchgeiſtigte, in weichen Flächen modellierte Geſichter; ehrwürdige, gemeſſene Bewegungen; idealiſierte, über den Alltag emporgehobene Geſtalten; reich nuancierte Monochromie.

2.

Innerhalb der japaniſchen Kunſt ſind es die chineſiſch beeinflußten Schulen, die die reine Landſchaftsmalerei ſchufen und zugleich zu einer nie wieder erreichten Höhe emporführten. Die Yamatokunſt iſt landſchaftlich niemals über eine unſelbſtändige Szenerie herausgekommen. Erſt dem chineſiſchen Stile fiel die Miſſion zu, die eigen tönende Seele der Landſchaft zu erfaſſen und im Bilde ſichtbar zu machen.

Sesſhu (geboren 1420) iſt nach der übereinſtimmenden Anſicht aller japaniſchen Autoren und auch der beſten europäiſchen Kenner, der größte Maler, mindeſtens der größte Landſchafter, den Japan hervorgebracht hat. Er lebte das typiſche Leben der frühen Meiſter der chineſiſchen Schulen. Deshalb ſei es kurz angegeben. Schon mit dreizehn Jahren ließ er ſich das Haupt ſcheren und wurde Bonze. In Japan ſtudierte er bei den im Augenblick modernſten Künſtlern, Joſetſu und Shubun. Unbefriedigt ging er nach China, um ſich bei den Meiſtern des ſo hoch geſchätzten Urſprungslandes aller japaniſchen Kultur weiterzubilden. Aber weder die Maler der damals herrſchenden Mingdynaſtie, noch

die Werke älterer berühmter Meiſter, die er vorfand, konnten ihm genügende Anregung bieten. So „nahm er die Natur zur Lehrmeiſterin“ und ſuchte all die berühmten Stätten auf, die in China und Japan ſo oft dargeſtellt wurden[1]). Nach dreijährigem Aufenthalt in China kehrte Sesſhu im Jahre 1470 nach Japan heim und zog ſich in einen Tempel zurück, wo er 1506 ſtarb.

Unſere beiden Beiſpiele (Tafel 7) aus Seſſhus gewaltigem Werk meſſen cr. 71/45 cm. Sie gehören zu einer Serie von vier Landſchaften, welche die Jahreszeiten zur Darſtellung bringen. Solche Serienwerke waren in den chineſiſch beeinflußten Schulen ſehr beliebt. Hier haben wir Frühling und Sommer vor uns.

Wie gelingt es Seſſhu, trotz des Zurücktretens der Farben und trotz einer unſyſtematiſchen Beobachtung der Atmosphäre, die beiden Jahreszeiten in ihrer Verſchiedenheit ſo deutlich zu machen — ſo fein zu charakteriſieren! Im Frühling ſitzt der Eremit — alle Landſchaften ſind als Umgebung weiſer Eremiten gedacht, wenn deren Geſtalten in der Ausführung auch meiſt ganz in der Landſchaft aufgehen oder ſogar fehlen — noch im Schutze ſeines luftigen Landhäuschens; im Sommer iſt er höher in die Berge hinaufgeſtiegen, um Kühlung bei einem ſteil herunterſtürzenden Waſſerfall zu ſuchen. Dann: die mächtige Baumgruppe in der Mitte des Vordergrundes iſt auf dem Frühlingsbilde noch ziemlich kahl und durchſichtig; auf dem Sommerbilde iſt ſie ſchon ganz mit Blättern bedeckt, und die Kronen haben ſich zu einer undurchſichtigen Maſſe verdichtet. Wir kommen zu immer feineren Nuancen: der Frühlingsbaum wächst in buntzackigen, verſchnörkelten, luſtigen, faſt grotesken Linien empor. Anders die Sommerbäume. Einfache, ſchwere Stammumriſſe, vereint mit den wuchtigen, ſchattenſpendenden Kronenmaſſen, deuten auf eine laſtend ſchwüle Stimmung hin.

Räumlich wie inhaltlich ſind es die Berge und Felſen, die zum größten Teil die Wirkung der beiden Kakemonos ausmachen. Die japaniſche Landſchaftskunſt hat wohl nie die

---

[1]) So der Bericht des japaniſchen Biographen. Uns erſcheinen nichtsdeſtoweniger ſeine Werke ſtark von chineſiſcher Sung- und Yuenkunſt abhängig.

Schönheit der reinen Ebene zu erfaſſen geſucht. Die Berge ſpielen auf den Landſchaftsbildern faſt dieſelbe Rolle wie das Gewand auf den chineſiſchen Figurendarſtellungen. (Auch die Bergzeichnung iſt einem beſtimmten Formelkanon unterworfen. Er iſt in China von den Meiſtern der Sung- und Yuendynaſtie geſchaffen und in verſchiedenen Handbüchern mit charakteriſtiſchen Namensbezeichnungen niedergelegt worden.) Man kann zwei große Hauptrichtungen unterſcheiden. Sie verdanken ihr Entſtehen dem verſchiedenen Wollen der zwei großen Kunſtſchulen Chinas, der nördlichen und der ſüdlichen. Die nördliche Schule ſtrebt nach ſtrenger, wuchtiger und ernſter Erhabenheit. Iſt doch der Nordchineſe ernſt, arbeitſam und rauh — ſind doch die Ufer des nordchineſiſchen Hwang-ho immer gewaltig, ſei es als wilde Gebirge oder als grenzenloſe Ebenen. Die ſüdchineſiſchen Schulen neigen zu einer zarten, mehr intimen Schönheit und Grazie. Der Südchineſe iſt weicher veranlagt, und die Ufer des Jang-tſze-kiang ſind allbekannt als lieblich und maleriſch. In der Frühzeit der chineſiſch beeinflußten Schulen, das iſt die Aſhikagaperiode, wurden beide chineſiſche Richtungen kultiviert. In der Tokugawazeit (1603—1868) ſtieg die ſüdliche Schule außerordentlich in der Schätzung der japaniſchen Künſtler.

Seſſhus Bilder ſind in der trotzigen und ſchroffen Art der chineſiſchen Nordſchule gemalt. (In dem nächſten Kapitel werden wir auch Beiſpiele des ſüdlichen Stiles kennen lernen.) Spitzzackiges, dolomitenähnliches Geſtein wächſt dicht vor unſeren Augen empor. Dicht hintereinander türmen ſich Fels auf Fels, immer höher ſtrebend. Die bis in die Wolken ragenden Gipfel tragen Bäume auf ſchwindelnder Höhe. Auf einer Seite haben ſich die Berge geöffnet, und das Auge empfindet in gewaltigem Kontraſt Erlöſung von den drängenden Maſſen. Die Bäume unten ſind in ihrem Wuchſe nicht minder großzügig hingeſtellt. Ihr mächtiger Umfang macht den Talkeſſel noch enger.

Dieſer Aufbau der Landſchaft iſt nicht etwa ein Ausſchnitt aus der Natur. Eher könnte man ſagen, ein von einer beſtimmten Stimmung getragenes Phantaſiebild iſt das Primäre. Nur die Elemente der Szenerie und die allgemeine Anregung wurden aus der Natur genommen. Es iſt unmöglich, ſich vorzuſtellen, daß der Maler des Karaye im Freien nach der Natur malt. Es ginge ſeinen Prinzipien völlig entgegen. Nichts-

destoweniger beobachtet und studiert auch er die Natur. Aber wohl nicht mit „Palette und Leinewand“ vor sich; er saugt den Stimmungsgehalt, gleichsam die Seele gewisser Gegenden in sich ein, um im gegebenen Falle bestimmte persönliche Gefühle in einem angemessenen Landschaftsbilde ausleben zu können. Die von China beeinflußte Landschaftsmalerei ist also idealistisch. Sie erstrebt ähnliches wie ein Lorrain oder die deutsch-römischen Landschafter. Die Landschaft wird komponiert. Man kann nicht sagen, daß die Japaner in der Komposition eine reiche Mannigfaltigkeit zeigen. Die Anordnung unserer beiden Beispiele findet man auf einer großen Reihe von Kakemonos wieder. Mehrere Hauptkulissen sind nach ziemlich einfachen Regeln hintereinander errichtet; Nebenkulissen bilden den äußersten Hintergrund. Das Wort Kulisse paßt hier besonders gut, denn tatsächlich handelt es sich gleichsam um dünne Scheiben. Felsen und Berge modelliert der Japaner fast gar nicht. Auch die Innenzeichnung verstärkt nur den Eindruck des Flächenhaften, da sie dazu dient, ein schieferähnlich geschichtetes Gestein darzustellen. Die Flächenhaftigkeit in den Einzelheiten bestimmt aber den räumlichen Charakter der beiden Bilder nur zum Teil. Sie haben eine gewisse Raumtiefe, die allerdings nicht mit anderen Landschaften, zum Beispiel eines Motonobu oder Soami (s. Tafel 8 und 9), wetteifern kann. Sie wird hier nur durch eine geschickte Luftperspektive hervorgerufen. Die anderen Mittel, Räumlichkeit zu schaffen, treten zurück. Nur selten denkt der Künstler daran, die einzelnen Gründe klar und deutlich zu verbinden. Auf der Frühlingslandschaft haben wir tatsächlich nur räumlich zusammenhangslos hintereinandergesetzte, flache Kulissen. Auf dem Sommerbild ist indessen eine Andeutung einer klarer durchgeführten Verbindung nach der Tiefe hin wahrzunehmen. Hier führt der Weg vom Vordergrunde völlig rund um einen vorspringenden Felsen. Wir empfinden sogar die Fortsetzung dieses Weges hinter dem Felsen dadurch, daß die Figur des Dieners des Eremiten von dem Felsen zum Teil überschnitten wird. Die Luftperspektive ist aber das wichtigste Mittel der Raumdarstellung der chinesisch beeinflußten Landschaften. Sie ist ein betontes Problem. Es gibt geradezu kein Bild, auf dem nicht die Luft in ihren vielfältigen Veränderungen einen der vornehmlichsten Wirkungsfaktoren abgibt.

Kann zarter, duftiger und charakteriſtiſcher das allmähliche Verſchwinden von Bergen, Wäldern und Häuſern in einem von Feuchtigkeit überſättigten Hochland ſichtbar gemacht werden als auf Seſſhus beiden Werken! Wie die Konturen der Berge von Kuliſſe zu Kuliſſe immer dünner werden und der Durchblick unendliche Fernen zu erſchließen ſcheint; wie die Details immer mehr ſchwinden und wie die Maſſen immer großzügiger zuſammengenommen ſind! Man ſehe ſich daraufhin auch die Bäume an. Der hier gegen ſonſtigen japaniſchen Gebrauch auffallend tiefe Horizont unterſtützt für das weſtländiſche Auge noch dieſe phantaſieanregenden Wirkungen.

Nun zu Seſſhus Pinſeltechnik. Wir ſehen kräftig und mannigfaltig abgetönte Flächen, die mit ſcharfen Konturen abgegrenzt ſind. In allen Umriſſen, in denen der Felſen wie der Bäume, pulſiert das gleiche kräftige Temperament. Die Felsmaſſen werden außerdem noch belebt durch einzelne kühn hingeworfene, kommaähnliche Pinſelſpritzer, die die Schichten des Geſteins betonen ſollen. Im ganzen muß man von einer maleriſchen, relativ reichen Behandlungsweiſe ſprechen. Auch Soamis Schöpfungen (ſiehe Tafel 8 und 9), die wir in dem nächſten Kapitel kennen lernen werden, ſind maleriſch behandelt. Dennoch beſteht vor allem ein grundſätzlicher Unterſchied, der nicht zum wenigſten den voneinander abweichenden Charakter der beiden Landſchaftsſerien beſtimmt. Die Konturen bei Seſſhu ſind durch Linien mehr oder weniger ſtark betont, während bei Soami jegliche Konturlinie fehlt. Der Zuſammenklang der temperamentvollen und wuchtigen Umriſſe mit der gleichſam dramatiſch abgeſtuften Tönung der Flächen ſchafft das Heroiſche in Seſſhus beiden Landſchaften.

Wie in der Figurenmalerei wird auch in der Landſchaftskunſt der chineſiſch beeinflußten Schulen die Schwarzweißſkizze vorgezogen, die bisweilen leichtfarbige Tönungen erhält, ohne ihren Habitus ſonderlich zu verändern. Auch hier ſchuf eine asketiſche Durchgeiſtigung die Monochromie. Und wie dort trägt die Farbloſigkeit einen großen Reichtum an Farben in ſich. Vielleicht iſt die Fülle an Nuancen das erſte, was dem Beſchauer an Seſſhus Bildern auffällt. Die dramatiſchen Kontraſte von Hell und Dunkel erhöhen die Düſterheit der Szenerie;

und die um die Felſen, bald heller, bald dunkler wallenden Nebel hüllen das Ganze in einen myſtiſchen Schleier. —

3.

Die eben beſprochenen Landſchaftsbeiſpiele zeigten uns zwei Stücke aus einer Jahreszeitenſerie. Nun liegen uns vier von acht zuſammengehörigen Arbeiten vor, die berühmte Blicke auf die Umgebung der chineſiſchen Flüſſe Hſiao und Hſiang wiedergeben ſollen; eine zweite, ebenſo beliebte Art von Bilderfolgen. Es ſind Schwarzweißſkizzen von Soami (Tafel 8 u. 9). Ihre Höhe beträgt ca. $30^{1}/_{2}$ cm. Von Soamis Leben iſt wenig bekannt. Man kennt weder Geburts- noch Todesjahr. Wir wiſſen nur, daß er unter Aſhikaga Yoſhimaſa diente, der 1444—1473 das Shogunat bekleidete, daß er ein Meiſter der Teezeremonie war und bedeutende theoretiſche Schriften zur Malerei verfaßte. Er ſtammte aus der Familie der Ami; ſein Großvater war Noami, ſein Vater Geiami — beide ebenfalls vorzügliche Maler des Karaye. Soami iſt der berühmteſte von ihnen.

Der Titel der Bilder, der auf eine beſtimmte Örtlichkeit hinweiſt, zwingt uns, noch einmal auf das Verhältnis des japaniſchen Landſchafters zur Natur einzugehen. Die Unterſchrift ſteht nur ſcheinbar im Widerſpruch mit der früheren Feſtſtellung, daß der Japaner wenig Anregung von wirklichen Landſchaften empfängt. Alle die vielen Folgen desſelben Themas haben materiell höchſtens im weiteſten Sinne Ähnlichkeit miteinander. Die beſtimmten Namen bedeuten nur, daß in Verbindung mit den beiden Flüſſen der Maler eine Reihe von Stimmungen empfand und ſie fixierte. Es handelt ſich um allgemeine Situationen, wie „Abendglocken eines fernen Tempels" (Tafel 8), „Sonnenuntergang über einem Fiſcherdorf", „wilde Gänſe an ſandigem Ufer" oder „heimkehrende Boote" (Tafel 8) uſw. Dieſe Themen wurden unter dem Sammelnamen „berühmte Blicke auf die Flüſſe Hſiao und Hſiang" immer aufs neue variiert. Möglich, daß dies oder das landſchaftliche Element der gemeinten Gegend wirklich entnommen iſt. Im allgemeinen herrſcht die ungebundenſte Freiheit. Wurden die

Landschafter der chinesisch beeinflußten Schulen also mit den Meistern der idealistischen Landschaft in Europa verglichen, so gilt das nur zum Teil; denn die japanischen Maler gingen noch weit willkürlicher, weit ungebundener und unabhängiger vor. Die Folge davon ist natürlich, daß in viel höherem Grade, als in Europa, die zu freie Stilisierungslust ein gewisses Schema, eine Verarmung und schließlich eine Abnutzung in Komposition und Linie hervorrief.

Die europäische idealistische Landschaftskunst leidet an einem gewissen Widerspruch zwischen der Selbstherrlichkeit der Komposition und dem Realismus des Details. Immer wieder wirft der Beschauer die Frage nach dem tatsächlichen Vorhandensein der dargestellten Gegenden auf. Oder er macht den Vorwurf der Naturunähnlichkeit. In Japan ist dieser Zwiespalt gehoben; solche Fragen können kaum aufkommen. Denn die Art der Darstellung — das Vorherrschen von Schwarz und Weiß, die weichen Nebel, die alles verschleiern, die weite Ferne, in die die Natur so gerne gerückt wird, die Kaum-Sichtbarkeit des Menschen, das Fehlen jeglichen Details und die Flächenhaftigkeit der Kulissen, erheben die japanische Landschaft in das Reich des Traumes und der Vision. Von diesem Standpunkt aus ist die Landschaftskunst der chinesisch beeinflußten Schulen vor allem zu betrachten. Dieses Wollen macht die Fragen nach Herkunft und Naturwahrheit hinfällig und läßt den Beschauer ohne außerkünstlerische Nebengedanken den reichen und edlen Stimmungsgehalt in sich aufnehmen.

Soamis Landschaftsserie unterscheidet sich nicht wenig von den beiden Werken Sesshus, die wir schon kennen gelernt haben. Auch sie ist für eine ganze Gruppe von Bildern im chinesischen Stile typisch. Ihr abweichender Charakter hängt mit ihrer Abhängigkeit nunmehr von den südlichen Schulen des chinesischen Festlandes zusammen. Die heroische Haltung ist einer lyrischen gewichen. Statt der trotzigen, himmelstürmenden Konturen der Berge Sesshus, milde, weiche und liebliche Umrisse. Der Raum hat sich geweitet. Wir befinden uns nicht mehr in einem fast luftlosen Talkessel, wohin der Sonne Strahlen nur selten dringen, sondern in einem von angenehmen, beruhigenden Ebenen, Flüssen und Seen unterbrochenen Hügellande. Der Umfang der dargestellten Gegenden

hat ſich gewaltig vergrößert, da nicht mehr die nahen Berge die Ausſicht verſperren. Kein Waſſerfall oder Gießbach, ſondern ruhige Waſſerflächen, auf denen Boote und Segler glatt dahinfliegen, an deren Ufern wilde Vögel hocken oder ſich zum Fluge erheben.

Trotz dieſer Verſchiedenheit in der Auffaſſung iſt das Prinzip des Aufbaues dasſelbe geblieben. Eine *geſetzmäßige* Kompoſition — Kuliſſe folgt auf Kuliſſe in reichem Wechſel der leiſe fließenden Hauptkonturen. —

Die Räumlichkeit auf den vorliegenden Bildern wird vor allem durch *Luftperſpektive* erzielt. Es ſind glänzende Beiſpiele der Luftperſpektive; ſicherlich hierin vollendeter als die gleichzeitigen Werke europäiſcher Kunſt. Wie der Gänſeſchwarm ſich in der Luft faſt auflöſt, wie von den Häuschen, von den Booten, von der Brücke nur dunkle Punkte noch ſichtbar ſind, beſonders aber, wie die Berge ſich immer inniger mit der Luft vermählen und ſchließlich nur wie kaum bemerkbare Schatten wirken — das erinnert an Rembrandts duftigſte Zeichnungen und Radierungen. Am dunkelſten und relativ am meiſten ausgeführt iſt immer die vorderſte Kuliſſe. Es folgt das Waſſer mit ſeinen dichten Nebeln, die auch den Anſatz der Hintergrundsberge verhüllen. Gerade dadurch, daß die Berge da, wo ſie anſetzen, unſichtbar bleiben, gelingt es dem Künſtler leicht, ſie weit in den Hintergrund zu rücken. Der Horizont iſt, wie ſo oft auf von China beeinflußten Landſchaften, *leicht erhöht*. Der Blick des Beſchauers fällt von ſchräg oben auf die Szene. Vielleicht iſt ein leichtes Größerwerden der Dinge im Mittelgrunde zu bemerken, wie es auf ähnlichen Werken öfter vorkommt, aber nicht die Regel iſt. Auf dieſe Weiſe hätten wir bei Soami zwei Standpunkte: der eine iſt dem in Europa gebräuchlichen ähnlich, der andere nähert ſich dem des Yamatomeiſters.

Die beiden erſten Stücke unſerer Bilderſerie ſind: Regen und Mondſchein über einem Dorfe. Wie ſteht es nun mit den atmoſphäriſchen und ſideriſchen Erſcheinungen auf dieſen beiden Beiſpielen! Über die Wiedergabe von Dunſt und Nebel ſprachen wir ſchon. Aber der von China beeinflußte Künſtler kennt noch feinere Nuancen. Es gelingt ihm, die trübe Stimmung eines Regentages deutlich zu machen, und er hat

treffend beobachtet, wie ein Strichregen von ferne ausſieht. Es gelingt ihm, über eine Landſchaft das weiße Licht des Mondes zu breiten und jene Stimmung zu erzielen, die man in der chineſiſchen und japaniſchen Literatur ſo oft beſchrieben finden kann. Allerdings, bei Soamis Regen- und Mondſcheinlandſchaft darf man nicht an die Pleinairiſten Europas denken, die ſich oft ausſchließlich ſolchen Problemen widmen und dabei vor wiſſenſchaftlicher Beobachtung ihre Seele vergeſſen. Die japaniſchen Maler transponieren ihre maleriſchen Gedanken nicht nur in die Schwarzweißſkala, ſondern noch ein zweites Mal gleichſam in eine Traumſphäre. So kommt es, daß alles Materielle zurücktritt und nur das Stimmungsmäßige wirkſam bleibt.

Dieſer Stimmung, dieſer Räumlichkeit und dieſer Kompoſitionsart iſt der Pinſelſtrich kongenial. Überhaupt keine Linien. Alle Wirkung wird durch weiche Flächen erzielt, denen jeder lineare Umriß fehlt. Sowohl bei den Bergen, als auch bei den Bäumen kommt es auf die ruhigen Flächen an. Nur ganz wenige Pinſelzüge werden aufgewendet. Ganz anders, wie bei Seſſhus Berglandſchaften, die hierin relativ reich erſcheinen. Das Temperament, von dem Soamis Pinſel regiert wird, iſt ebenfalls ein völlig anderes als bei Seſſhu. Verglichen mit deſſen Leidenſchaftlichkeit, wirkt Soami faſt zaghaft, faſt ängſtlich. Vergißt man aber die Gewalt jenes größten japaniſchen Landſchafters, ſo zeigen auch dieſe Werke eine achtenswerte Großzügigkeit. Kein Zug zu viel; jeder vollklingend und ein beſtimmtes Wort ausſprechend. Und dem Ganzen gemeinſam wieder ein gleicher Rhythmus, eine gleiche Tonart, die jene Stilgeſchloſſenheit erzeugen, welche immer wieder das feinſte Merkmal des chineſiſchen Stiles iſt.

4.

Von einem zwölfteiligen Setzſchirm ſind zwei Flügel ausgewählt. Jeder iſt für ſich völlig ſelbſtändig und mißt ungefähr 1,50/0,50 m. Der Setzſchirm iſt das bedeutendſte Werk des Miyamoto Niten (1582—1642), der auch Muſaſhi genannt

wird. Niten lebte in einer politisch wichtigen Übergangszeit. Die Ashikagashogune fielen; das Regiment der Tokugawa begann. Gewaltige Kämpfe begleiteten den Wechsel in der Regierung des Landes. So war Niten in erster Linie ein berühmter Krieger. Von seiner Geschicklichkeit im Fechten, seinem Mut und seiner Kraft werden Wunderdinge erzählt. Die Japaner sehen in seinen malerischen Werken Beziehungen zu seinem kriegerischen Wesen und wollen in ihnen politische Allegorien erkennen. Für unsere Stilanalysen sind solche Deutungsversuche nur von geringem Interesse.

Zwei große Richtungen haben wir in der Tiermalerei und auch in der Blumenmalerei der chinesisch beeinflußten Schulen zu unterscheiden. Die eine gibt ausschließlich das Charakteristische, gleichsam die Seele einzelner Tiere oder Blumen, ohne jeden Nebengedanken. Sie erschöpft sich in der geistigen, auf das Ganze gehenden Herausarbeitung ihres Sujets. Dabei weicht sie so wenig von ihrer einmal erfaßten Absicht ab, daß sie selbst der reichen Farbenpracht des Vogelgefieders nicht die geringste Aufmerksamkeit schenkt. Alle Werke dieser Richtung sind monochrome Skizzen. Besonders die Schulen Shubuns und Sesshus schufen ihre Tier- und Blumenbilder fast ausnahmslos in dieser Auffassung.

Die andere Richtung ist mehr auf das Dekorative bedacht. Sie hält sich enger an Einzelheiten. Man findet meist ganze Scharen von Vögeln und große Massen von Blumen, Bäumen und Sträuchern auf unmittelbar zusammenhängenden Setzschirmen oder Fusumas. Sie sind auf buntfarbige Wirkung eingestellt und haben reich belebte Hintergründe. Sie kommen vor allem aus der Werkstatt der Kannomeister des 17. Jahrhunderts.

Nur für die monochromen, charakterisierenden Kakemonos wird hier ein Beispiel geboten. Die dekorativen Stücke erscheinen für den chinesischen Stil weniger bezeichnend. Überdies haben Korin- und Shijoschulen ähnliche Ziele wie sie.

Die Richtung unserer beiden Vogelskizzen hat auch unter den Menschendarstellungen der chinesisch beeinflußten Schulen ihre Parallelen. (In der Landschaftskunst wies uns Soami auf den „Kurzstil“ hin.) Ein gewisser Gegensatz zu der Art von Motonobus drei Heiligen ist auf solchen Figurenbildern nicht

zu verkennen. Dort konzentrierte ſich der Künſtler zu einem bedeutſamen Teile auf die Eigenſchönheit der Linie. Linear-formaliſtiſche Beſtrebungen leiteten ihn. Hier aber gibt es kein Eigenleben der Linie. Der Pinſelſtrich wird nicht durch eine ſchöne Melodie beſtimmt, ſondern durch die Abſicht, den Charakter des darzuſtellenden Objektes (ob Menſch, Tier, Pflanze oder Landſchaft) mit möglichſt wenigen Zügen reſtlos und ſuggeſtiv auf das Papier zu bannen. Er gebraucht jedwedes Mittel: große und kleine Flecken, dicke und dünne Striche, Spritzer aller Art. Der dickbäuchige Hotei mit Stecken und Sack, die grinſenden Prieſterſchüler Hanſhan und Shihte werden gerne in dieſer virtuoſen Manier wiedergegeben.

Beide Vögel auf Nitens Bilde ſind in der Situation erfaßt, die ihren Charakter ausmacht. Das Momentane, der Augenblick der Tätigkeit iſt feſtgehalten. Es ſcheint dem Beſchauer, als wenn man nur ſo Rabe und Reiher auffaſſen könnte. Der Reiher, wie er ſich von oben herab mit ſpitzigem Schnabel, mit nach hinten hängenden Beinen auf ſein Opfer ſtürzt — ein ſtolzer, kühner und edler Vogel. Der Rabe, wie er ſchwerfällig daſitzt, den Kopf zwiſchen die Flügel heruntergebeugt, den dicken Schnabel zum Krächzen geöffnet — ein hinterliſtiges, faules, niedriges Tier.

Wie gelingt es Niten, dieſen packenden und ſuggeſtiven Eindruck hervorzurufen! Der Künſtler hat in jahrelanger Arbeit, in intenſivſter Beobachtung ſich das Weſen der beiden Vögel eingeprägt. Endlich hat er die Situation gefunden, die ihm die lebendigſte Impreſſion von Rabe und Reiher zu ſchaffen ſcheint. Zur Herausarbeitung der Formen ſchreitet er entweder von der komplizierteren Darſtellungsweiſe zu immer größerer Einfachheit; ein Detail ſchwindet nach dem anderen. Oder er hält ſich gleich an den Geſamteindruck und bemüht ſich immer aufs neue, den Charakter ſeines Objektes im Kerne zu treffen. Stofflichkeit, Oberflächenfreude, bunte Farbe, Einzelheiten, Modellierung mit beſonderen Mitteln müſſen zurücktreten. Auf dieſe Weiſe wird den Geſtalten gleichſam alles Materielle genommen — es gewinnt den Anſchein, als ſeien ſie auf ihre geiſtige Weſenheit zurückgeführt. Überdies wirkt der tonige Hintergrund der Bilder, als ſei über die ganze Fläche ein weicher Schleier geworfen, der alles in weniger greifbare, unwirkliche

Regionen rückt. Zu alledem kommt eine auf das äußerste getriebene Sparsamkeit im Gebrauch des Pinsels. Das Gesetz des möglichst geringen Mittelaufwandes ist hier bis zur Spitze getrieben. Auf kürzestem Wege will der Künstler dem Beschauer seine Gedanken suggerieren. Ein einziger Pinselstrich soll unerhört viel ausdrücken. Er soll bis auf das Äußerste von Gehalt strotzen. Eine tote Stelle ist deshalb undenkbar. Mit dieser gesammelten Sparsamkeit kommt der chinesisch-japanische Meister der Eigentümlichkeit des menschlichen Auges entgegen. Er bildet die Wirklichkeit zugunsten leichtester Faßlichkeit um. Das Auge will sich von der überwältigend reichen Mannigfaltigkeit des umgebenden Lebens erholen und befriedigende Ruhe und Erfrischung in den konzentrierten Werken der Kunst finden. Mit etwa drei Pinselstrichen möchte die Gestalt des Raben hervorgezaubert sein. Ein voller und breiter Zug schafft den Rumpf, modelliert ihn durch stärkeres und schwächeres Aufdrücken. Seine Ausläufer geben die Schwanzfedern. Ein weiterer Pinselstrich setzt den Kopf, Augen und Schnabel an. Der dritte bildet den weichen Flaum der Brust und die Krallen.

Wieder eine außerordentlich feine Farbenstudie in Schwarz und Weiß. Jede Fläche sprüht von einem durchgeistigten Farbenleben. Der Rabe am dunkelsten; nur Brustflaum und Schnabel ein wenig heller. Die Färbung des Kiefernzweiges weicht von dem zart getönten, mannigfach schillernden Grunde um so viel Nuancen ab, als das Dunkel des Raben von dem Zweige selbst. So haben wir eine dreifache Steigerung. Bei dem Reiher ist das allmähliche Auftauchen aus der Luft in dem Immer-dunkler-Werden seines Körpers bis zum dunkelsten Schnabel nicht minder fein empfunden. Die Tintenskizze in ihrer Farbigkeit ist, wie schon oft betont, das fruchtbarste Gebiet der chinesisch beeinflußten Schulen. Ob kalligraphisch, ob rein malerisch — niemals sind tiefere Wirkungen erzielt worden. Bunte Farben würden die Absichten gerade dieser Kunst vernichten; besonders in der Art, wie der japanische Künstler sie anwendet. Weder die überraschende Lebendigkeit, noch der großzügige Blick auf das Ganze, auch nicht die unendlich feine Tönung würden ihm mit bunten Farben — mit nebeneinander gesetzten getrennten Farbenflächen — je gelingen.

Das Suggestive unserer beiden Kakemonos wird aber

nicht nur durch die Behandlung der Vögel ſelbſt und des Beiwerks erzielt. Ebenſo bedeutſam iſt die Art, wie die Objekte im Raume angeordnet ſind. Völlig aſymmetriſch. Und das Auge empfindet eine wohltuende Befriedigung in der Verteilung der Maſſen! Der Reiher ſchießt von rechts oben herunter und hat links unten, in einigen Gräſern, ein Gegengewicht. Der Rabe hat ſeinen Platʒ etwas tiefer als der Reiher. Deshalb bedarf er auch keines Gegenwertes. Seine kompaktere Maſſe und der dicke Stamm, auf dem er ſitʒt, ziehen ihn nach unten. Höher gegeben, würde ſein Sitʒen nicht ſo voll und breit wirken, während das Herabfliegen um ſo ſchärfer erſcheint, von je höher her es geſchieht. Der Eindruck der Schnelligkeit und der Kraft des Fluges wird durch die ſeitlich ſchräge Anordnung noch verſchärft.

Dieſe aſymmetriſche Kompoſitionsart, das ſchräge, überſchnittene Hereinragen eines Aſtes oder von Gräſern in den nur ſpärlich gefüllten Bildraum ohne Angabe des Anſatʒpunktes, kehrt immer und immer in den chineſiſch-japaniſchen Schulen wieder. Dieſe wie improviſiert anmutende und doch ſo fein durchdachte Raumverteilung hat einen ungeheuren Einfluß auf die ganze japaniſche Kunſt gewonnen; ja, ſie hat auch auf Europa mächtig eingewirkt.



VIERTER ABSCHNITT

ERGÄNZUNGEN ZUM YAMATO– UND KARAYE



1.

Die vorliegenden Beiſpiele (ſ. Tafel 5 und 11) ſollen uns die Unterſchiede zwiſchen Yamatomalerei und chineſiſch beeinflußter japaniſcher Kunſt noch mehr aufdecken. Sie ſollen auch in größerer Ausführlichkeit zur Anſchauung bringen, wie im Yamato- und Karaye die landſchaftlichen Hintergründe geſtaltet werden. Toſa Takamitſus Emakimono gibt uns überhaupt zum erſten Male eine Vorſtellung von einer reicher ausgeſtatteten landſchaftlichen Bühne im nationalen Stile.

Toſa Takamitſu gehörte, wie ſein Name ſagt, der berühmten Toſaſchule an. Er war Leiter der Kaſugamalakademie, aus der ſich die Toſaſchule im 13. Jahrhundert herausgelöſt hatte. Er wird auch Awataguchi Takamitſu genannt. Er war der Sohn Toſa Mitſuakis (14. Jahrhundert) und lebte um die Wende des 14. Jahrhunderts. Neben den Illuſtrationen zu dem Iſhiyamaderaengi, aus denen unſer Beiſpiel gewählt iſt, (ſ. Tafel 5) ſchreibt man ihm Bilder zum Leben des Prieſters Ippen zu.

Das Werk chineſiſchen Stiles (ſ. Tafel 11) hat Kano Shoyei (1519—1592) zum Schöpfer, den dritten Sohn des großen Kano Motonobu, den Vater des nicht minder bedeutenden Kano Yeitoku. Wir befinden uns in einer Zeit, wo die Kanoſchule allmächtig war.

Die Höhe von Takamitſus Emakimono entſpricht den im Yamatoſtil üblichen Verhältniſſen (33 cm). Das Beiſpiel gehört zu einer Folge von ſieben Bildrollen, an denen, neben Takamitſu, noch Takaſhina Takakane (14. Jahrhundert), Toſa Mitſunobu (1434—1525) und Tani Buncho (1763—1848) gearbeitet haben. Das Kano-Kakemono hat einen beträchtlichen Umfang. Es mißt ca. 1,46/1,68 m.

Beide Meister haben ihre Vorwürfe dem stereotypen Stoffschatz ihrer Schulen entnommen. Takamitsu gibt eine Illustration zu einer Tempellegende, die Gelegenheit bietet, das bunte Leben des Japaners zu schildern. Ohne Unterschrift und Text meint man ein echtes Genrebild, sehr nahe der Art des Ukiyoye, (s. Tafel 18) vor sich zu haben. Die freudige, unermüdliche Abschilderung der Wirklichkeit scheint das eigentliche Thema zu sein: Die Wanderer; der Bettelmönch am Wege; die vier Reiter, die wohl vom Fischen heimkehren; die aufgescheuchten Vögel; der Treppenaufgang, der durch ein rotes Torii zu einem Shintotempel hinaufführt. Gewänder und Geräte werden mit besonderer Liebe behandelt. Man achte nur auf das Zaumzeug der Pferde. Erst der Text lehrt, daß eine Tempellegende gemeint ist: ein Wunder der Kwannon, der Gottheit des Ishiyamatempels. Eine Frau, die Kwannon um ein Kind angefleht hatte, ist im Begriff, mit einem ihr von der Gottheit verliehenen Wunschsteine nach Hause zurückzukehren.

Das Kanobild stellt „die sieben Weisen im Bambushain" dar. (Die Zusammenstellung von gerade sieben Männern als Weisen ist wohl griechischen Einflüssen zuzuschreiben.) Dieses Thema wird von den chinesisch beeinflußten Schulen immer und immer wieder in ähnlicher Weise behandelt. Die Yamatokunst variiert und wechselt ihre Vorwürfe viel öfter als das Karaye. Dafür faßt der Maler aus Chinas Schule seinen Stoff straffer an. Keine Person zu viel. Alle stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Hauptmotiv, stehen in geistigem Konnex zueinander. Der nationale Meister will sich nur selten beschränken; seine Weltfreude und Schilderungslust gehen häufig mit ihm durch. Weiter sucht jener seine Modelle nicht aus der unmittelbaren, japanischen Umgebung, wie es Takamitsu tut und alle Yamatomeister, sondern nur chinesische Menschen in chinesischen Gewändern dürfen auftreten. Es ist dasselbe Ideal, das Claude Lorrain seine Staffage aus der Antike nehmen ließ. Und nicht allerhand Menschen, Mann und Frau, mit mannigfachen Erlebnissen werden gemalt, sondern die typischen Situationen einer bestimmten Klasse. Auf unserem Beispiel sehen wir weise Asketen, die sich trotz ihrer ernsten und heiligen Gedanken mit Tanzen vergnügen. Schließlich hat das chinesisch-japanische Bild immer eine ethisierende Tendenz.

Man meint unsere Weisen sagen zu hören: Seht unser Leben, ernst und fröhlich zugleich! Das Yamatoye will nur erzählen. Mindestens tritt für den Maler jeder Nebengedanke zurück.

Ebenso interessant und lehrreich ist es, die Auffassung des Menschen selbst im Yamato- und Karaye miteinander zu vergleichen. Takamitsus Gestalten bewegen sich, jede auf ihre Weise, schlecht und recht; die eine würdevoller, die andere lässiger. Alle sind auffallend reich bewegt, ja fast zapplig, wie es so Yamatoart ist. Der Künstler bemüht sich mit Erfolg um die Beobachtung gewisser Bewegungsmotive und erreicht nicht selten überraschende Resultate. Auffallend fein kommt das vierfach verschiedene Sitzen der vier Reiter heraus; ebenso ihre Kopf- und Körperwendungen. Auch Mannigfaltigkeit an Gesichtstypen ist gewollt. Jede Figur trägt andere Züge. Der Ausdruck der Gesichter dagegen tritt vor der äußeren Charakterisierung und der signifikanten Gebärde weit zurück. Die Gewänder sind nur als bunte Flecken bedeutsam. Der Faltenfluß an sich spielt nicht die geringste Rolle. Er ordnet sich völlig der Bewegung der Figuren unter. Alles in allem — es ist ungefähr dieselbe Auffassung, die wir schon in Keions „Nachtwache" (Tafel 5) erkennen konnten. Halten wir nun die Gestalten des Kanobildes daneben. Es ist geradezu das umgekehrte Verhältnis. Alle Bewegung erscheint gemessen und rhythmisiert, klassisch gebunden; der schöne Fall der Gewänder darf nicht zerstört werden. Die Kleider schmiegen sich nicht an den Körper an, sondern sind weitbauschig und umgeben ihn in reicher Fülle. Die Bewegung, so treffend sie sich gibt, möchte doch nicht auf Einzelbeobachtung beruhen. Man merkt nichts von dem Glück des Erfassens und Findens. Sie ist nach traditionellem Schema virtuos herausgebracht. Die Gesichter sind idealisiert. Es handelt sich kaum noch um beobachtete Typen. Das beweist ihre geringe Verschiedenheit. Sie sind alle ziemlich gleichmäßig gebildet. Bei allen fast derselbe Bart, dieselben scharf betonten Augenbrauen und breiten Nasen. Dafür machen sie aber den Eindruck geistiger Überlegenheit und innerer Beseeltheit.

Die Linie Takamitsus ist, dem Yamatostil entsprechend, wenig ausdrucksvoll. Sie folgt den gewollten Bewegungsmotiven, ohne selbst für sich Forderungen zu stellen. Sie ist

nur flächeschließend und hat höchstens in den charakteristischen Silhouetten eine Wirkung. Die Kanolinie zeigt ausgesprochenes Eigenleben. Die Silhouetten wollen nicht charakteristisch sein, sondern bilden wohlige, schmiegsame Kurven. Die Linie soll eine eigene Melodie singen. Wir lernen hier eine neue Formel des chinesischen Gewandstiles kennen: das „Anshaten". Sie gehört kalligraphisch der Quadratschrift, dem „Kaisho" an[1]). Es gibt keine fließenden Verbindungen zwischen den einzelnen Strichen, wie bei Motonobu (Tafel 6). Die Striche sind meist gerade. Die großen wohltönenden Kurven aus kleinen, geraden Linien zusammengesetzt. Ecken und Winkel werden bevorzugt.

Neu an den beiden Beispielen ist für uns, daß die Menschen sich in reicheren Landschaften ergehen. Auf Motonobus Heiligenbilde konnte man nur von einer Hintergrundsandeutung sprechen. Es handelte sich auch nicht um agierende Figuren, welche immer eine ausgebildetere Szenerie verlangen. Die Landschaft kann dann sogar noch viel reicher sein als bei Shoyei, so daß sie nicht mehr fern von der Art reiner Landschaften erscheint. Wie dem auch sei, immer fällt das harmonische Verhältnis auf, in dem der Mensch zu seiner Umgebung steht. Landschaft und Mensch sind in eins gesehen. Die Landschaft ist sogar ein wichtiger Faktor für den Ausdruck des Ganzen. Der großzügige Fluß der Landschaftsumrisse soll die Bedeutsamkeit der gegebenen Gestalten heben, gleichsam ihre Gedanken wiederspiegeln und deutlicher machen. Deshalb bietet der chinesische Stil nur komponierte Landschaften. Man betrachte Shoyeis Bild: Eine einfache schlichte Szenerie. Nach hinten zu sind dem Blicke und dem Gedanken keine Grenzen gesetzt. Sie können hemmungslos in die Unendlichkeit schweifen. Großzügig und schön geschwungen wird der Raum von der vorderen Kulisse her in drei wohlabgemessenen Staffeln nach hinten geführt. Zarte, immer duftiger in der Luft verschwimmende Bambusgruppen unterstützen den räumlichen Rhythmus. Einzelheiten treten ganz zurück. Jedes Individualisieren fehlt.

Im Yamatoye spielt im allgemeinen die Landschaft als Hintergrund eine nur unbedeutende Rolle. Architektonische Szenerien reizen den Künstler eher. Eine so reiche landschaft-

---

[1]) Siehe Anderson, „Pictorial Arts of Japan". S. 190 und 191.

liche Bühne, wie sie Takamitsu bringt, ist überhaupt selten. Dennoch kann man ein gut Stück echter Yamatokunstauffassung aus ihr herauslesen: Da gibt es keine verschwimmenden Fernen. Dicht vor uns ist die Welt abgeschlossen. Da merkt man nichts von rhythmischer Komposition. Einfach, schlecht und recht, sind die Dinge auf die Bildfläche gesetzt. Die Landschaft macht deutlich den Eindruck, als gehe sie auf eine wirkliche Örtlichkeit zurück. Der Aufgang zu einem Tempel ist gemeint. Eine Fülle von Details fallen ins Auge — eine Fülle nur im Vergleich zu chinesischer Art. Denn in Europa geben sogar die am allgemeinsten gesehenen Landschaften mehr Einzelheiten. Zwei überreich blühende Kirschbäume in fröhlichster Pracht; Kiefern von mannigfachem Wuchs; der schräge Treppenaufgang und der Ansatz des roten Torii; ein sich schlängelndes Wässerchen; Steinchen (oder Fußspuren) auf dem breiten Wege. Die Landschaft hat keinen innerlich geistigen Zusammenhang mit dem Geschehnis. Sie stützt es nur äußerlich; sie dient nur zur topographischen Verdeutlichung, wie wir es genannt haben. Das hindert nicht, daß sie frisch und liebenswürdig anspricht. — Die Wolkenbänder sind nach demselben Prinzip angebracht, wie auf Takayoshis Genji-Illustration (s. Tafel 4). Sie dienen noch mehr zum vorderen Abschluß des Bildes. Außerdem verbinden sie die vorliegende Szene mit der vorhergehenden derselben Rolle. Die Verhüllung des oberen Bildteiles überschneidet kräftig die Hügel und läßt so ihre Höhe in einer phantasieanregenden Ungewißheit. Ein Vogelschwarm tummelt sich in dem Gewölk.

Die lauteste Abweichung der beiden Auffassungen zeigt die Farbengebung. Ein monochromes Kakemono und ein farbensprühendes Emakimono. Wieder ist die Geschlossenheit zu bewundern, die jeden der Stile auszeichnet. Entspricht nicht jenen asketischen, ganz dem Gedanken lebenden, gemessenen Menschen Shoyeis das Schwarz und Weiß, das in seiner unendlich feinen Nuancierung und weichen Tönung edle, aristokratische Geistigkeit zu symbolisieren scheint! Entspricht nicht dem unbekümmerten, leichtbeweglichen, hurtigen Volke Takamitsus ein lautes, augendienerisches Kolorit! Noch Keions kriegerisch-bunte Farben werden von Takamitsu übertroffen. Die Hügel sind abwechselnd grasgrün, goldig und dunkelblau.

Der Erdboden ist graubraun und mit Silberstaub übersät. Aus diesem Grunde tauchen nun der rote Torii-Ansatz, die weißen Blütenbäume und Wolkenstreifen, die verschieden gefärbten Pferde und Gewänder auf. Man muß sich in diese Farbengebung erst einleben, um zu erkennen, daß hinter der scheinbaren Zügellosigkeit sich ein gebundener Farbengedanke birgt. Die Farbenauffassung trägt dazu bei, dem Yamatobilde eine gewisse unmittelbare taktile Nähe zu geben — die chinesische Szene in eine verschleierte Ferne zu rücken. Die Hügel Takamitsus scheinen massiv zu sein, die Treppe betretbar. Die Landschaft wirkt auffallend naturnah, obwohl der Details relativ doch nur wenige sind und die Farben selbst durchaus stilisiert gegeben werden.

2.

Tanomura Chikuden wurde im Jahre 1777 geboren und starb 1835. Wie so viele Meister der neueren chinesisch beeinflußten Schulen, war er ebenso Schriftsteller wie Maler. Wird doch die ganze Schule wegen der literarischen Bestrebungen ihrer Mitglieder „Bunjingwa", das heißt Schule der Literaten, genannt. Er studierte auf Empfehlung von Watanabe Kwazan (1793—1884) bei Tani Buncho (1763—1840), einem der größten Meister der neueren chinesischen Schule in Japan.

Das vorliegende Kakemono (s. Tafel 17) datiert aus dem Jahre 1827. Es ist eine Tintenskizze von eigenartigen Massen: die Breite beträgt nur ca. 38 cm bei 1 ½ m Höhe. Es sei schon hier darauf hingewiesen, daß so schmale Kakemonos im Bunjingwa besonders zahlreich sind.

Chikudens Werk soll dazu dienen, uns noch einmal die allgemeinen Prinzipien der chinesisch beeinflußten Landschaftskunst klar zu machen; vor allem aber, um innerhalb des chinesischen Stiles gewisse charakteristische Momente der neueren Kunst aufzuzeigen. Zu diesem Zwecke stellen wir unsere Untersuchungen immer mit dem Blicke auf Sesshus und Soamis Bilder ein, die wir schon kennen.

Auch hier eine Schwarzweißskizze. Doch das Bungjingwa verachtet die Farbigkeit nicht durchgängig; es wendet gerne

hier und da leichte farbige Tönungen an, etwa ein verschwimmendes Rosa oder Grün. Auf Blumenbildern wird die Farbe sogar noch kräftiger. Niemals aber erreicht sie die Leuchtkraft der auf die Yamatokunst zurückgehenden Werke. Es müßte denn sein, daß die betreffenden Meister, wie man es oft finden kann, von den Korinschulen stark beeinflußt sind. Das Aufkommen des sparsamen Kolorits im Karaye hängt mit dem Verhältnis der neueren chinesisch beeinflußten Maler zu der chinesischen Ming- und Chingkunst zusammen.

Der Horizont älterer chinesisch beeinflußter Landschaften möge noch so hoch liegen; es mögen noch so steile Berge sich aufwärts recken, immer ist ein gutes Stück freien Raumes im Kontrast zu der bedeckten Bildfläche gelassen, das soll heißen, immer ist der Himmel ein wichtiges Element. Der moderne chinesische Meister aber füllt seine Bildfläche fast bis zum obersten Rande. Der Himmel ist entweder tatsächlich oder wenigstens für die Wirkung ausgeschaltet, wie wir es bei Chikuden sehen. So fallen nicht selten markante Momente der älteren chinesischen Landschaftskunst fort: die Konturen der Berge, die sich mit der Luft vermählen und die befreienden Fernen. Die Bildfläche wirkt überfüllt. Das Auge findet keinen Ruhepunkt. Diese barocke Überladung erscheint vielfach in Japans Kunst des 18. Jahrhunderts. (Siehe auch Tafel 15 und 16.)

Bei dieser Art der Flächenaufteilung könnte man an den Jamatostil denken, der auch den ganzen Bildraum mit Objekten zu überspinnen pflegt. Aber dort herrschte eine besondere, uns fremdartige Perspektive, während die Perspektive der modernen chinesischen Maler europäischem Brauche, etwa dem der altniederländischen Malerei, nahe kommt. Bei Chikuden ist der Augenpunkt wirklich in europäischem Sinne sehr hoch genommen, und die Dinge werden nach hinten zu kleiner. Man vergleiche die Bäume, die in ihren Massen dreifach gestuft, deutlich nach hinten zu abnehmen. Solche Perspektive ist im Bunjingwa beinahe die Regel, während der ältere chinesisch beeinflußte Stil hierin ebenso oft den Weg des Yamatoye geht.

Unverändert sind aus der alten Landschaft in die neue die Kompositionsweise und die Motive im einzelnen übergegangen. Man knüpft meist an die Südschulen Chinas an. Sanfte

Gebirgsſzenen (wie Soami) mit Häuſern, Tempeln, Ortſchaften. Waſſer dürfen nie fehlen. Unverändert iſt die Freude an atmoſphäriſchen Phänomenen. Die Unterſchrift unſeres Beiſpieles lautet: „Sommerhügel nach Regen." Die helle Tönung ſoll die ganze Landſchaft in feuchte Nebel tauchen. Und aus ihnen leuchtet das ſaftige Dunkel der Bäume hervor. Nicht die Abſchilderung eines unmittelbar Gegebenen, ſondern vielmehr die ferne Erinnerung an eine Wanderung, die der Künſtler vielleicht einmal im Sommer nach einem erfriſchenden Regen durch das Land machte. So iſt Chikudens Landſchaft, dem chineſiſchen Kunſtwollen entſprechend, eine Schöpfung der Phantaſie. Sie iſt komponiert. Deutlich ſind die vier Kuliſſen zu erkennen, aus denen ſie rhythmiſch zuſammengeſetzt iſt. Wegen des hohen Augenpunktes ſieht ſich der moderne Maler gezwungen, die Gründe einigermaßen klar und ſichtbar zu verbinden. Alſo nicht unzuſammenhängende Kuliſſen, wie zum Beiſpiel bei Seſſhu und Soami; es iſt beinahe möglich, die Struktur der ganzen Landſchaft zu verfolgen. Wie ſollte der Meiſter auch eine ſo ſchmale große Fläche mit loſen, hintereinander geordneten Kuliſſen füllen! Aber von einem geſchloſſenen, unmittelbar, ohne Knicke in die Tiefe führenden Raumeindruck kann nicht die Rede ſein.

Immerhin iſt das Streben nach feſterem Wuchs des Landſchaftsgerippes ein Streben nach größerer Naturgemäßheit. Die neueren chineſiſch beeinflußten Schulen hängen ſtärker an der Wirklichkeit als die älteren. Auch die feſtländiſche Ming- und Chingmalerei hat realiſtiſche Tendenzen. Überdies blühten in Japan gleichzeitig die Maruyama-Shijoſchulen mit betont realiſtiſcher Richtung, den großen Okyo (1733—1795) an der Spitze, der die geſamte zeitgenöſſiſche Kunſt mehr oder weniger in ſeinen Bann zog. So kommen im Bunjingwa Landſchaften vor, die unſerem Beiſpiel von Okyos Hand (ſ. Tafel 14) gar nicht fern ſtehen.

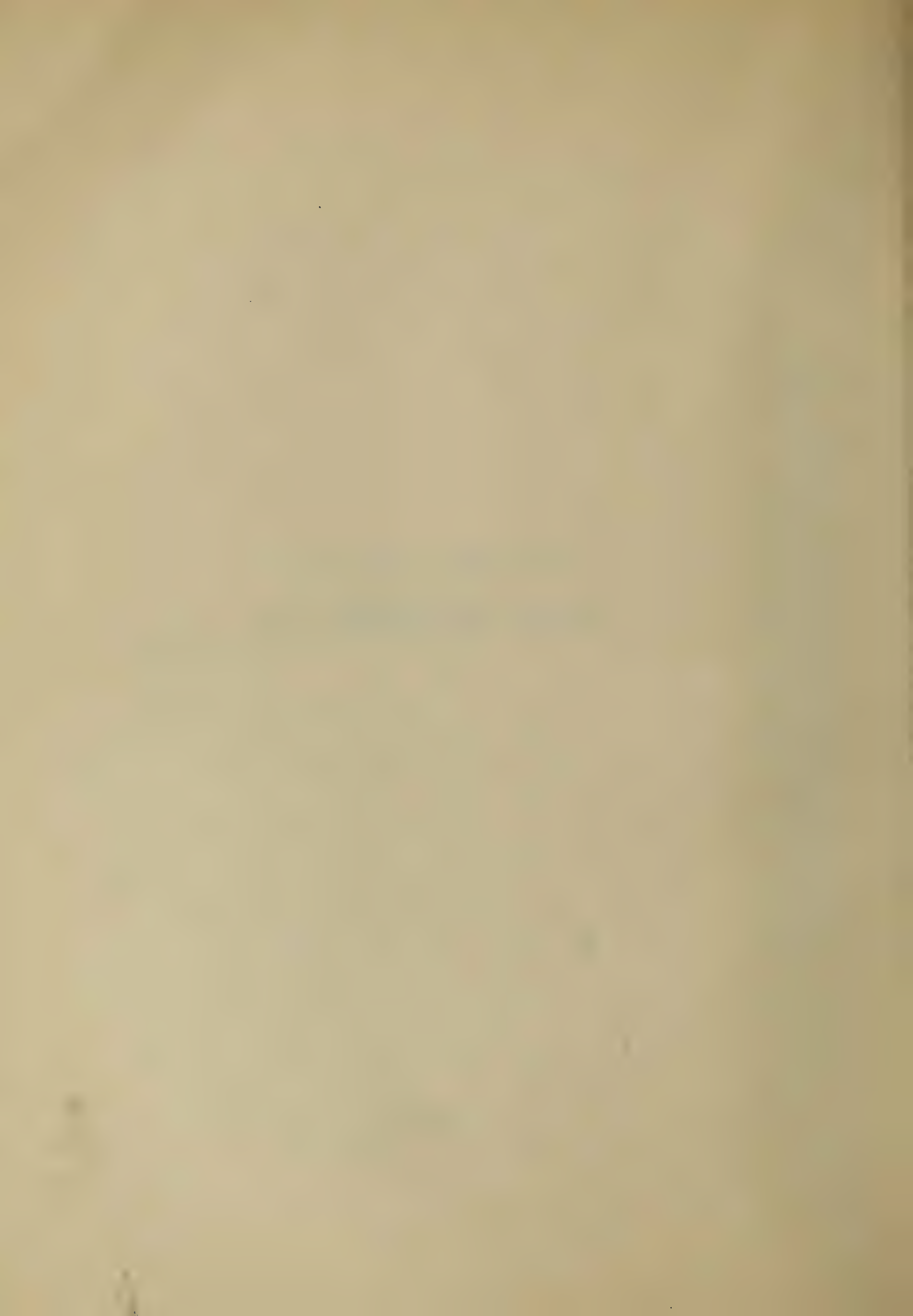
Noch deutlicher wird das Streben, ſich der Wirklichkeit unterzuordnen im Pinſelſtrich. Der Pinſelſtrich hat alles innere Leben verloren. Kraftlos und ängſtlich müht er ſich, ſeine Objekte herauszubringen. Ganz anders wie bei Seſſhu, der die Individualität ſeines temperamentvoll geführten Pinſels niemals preisgibt. Aus der europäiſchen Malerei ſind ja die-

selben Gegensätze bekannt. Der preziöseren Auffassung entspricht es nur, daß das Detail mehr in den Vordergrund tritt. Man vergleiche etwa die vorderste Baumgruppe bei Chikuden und bei Sesshu: Wohl mögen Chikudens Bäume wirklichkeitsgemäßer sein. Aber was für schwächliche Gewächse sind es. Wie ängstlich und ohne Pulsieren der Wachstumskräfte stehen sie da. Oder man nehme eine Bergkulisse. Wie sorgfältig und liebevoll ist sie bei Chikuden behandelt — aber wie kühn bei Sesshu! Dabei sind die Einzelheiten, wie Baumschlag, Laub und Häuser, auf beiden Werken nach denselben Prinzipien gezeichnet. Und auch bei Chikuden gehen die Details doch noch in dem Ganzen auf.



FÜNFTER ABSCHNITT

DREI KORINBILDER



1.

Korin (1661—1716) und ſein Bruder Kenzan (1663—1743) nehmen einen hervorragenden Platʒ unter den Künſtlern ihrer Zeit ein. Nicht nur als Maler. Korin war auch der bedeutendſte Lackdekorateur und Kenzan der größte Keramiker Japans[1]. Schon hierin liegt ein Hinweis auf eine dekorative Richtung der Ogatabrüder und ihrer ganzen Schule.

Das Beiſpiel (ſ. Tafel 13), das wir aus Korins herrlichem Oeuvre ausgewählt haben, iſt ein zweiflügeliger Setʒſchirm (japaniſch Byobu) von ca. $1^{3}/_{4}$ m Höhe und 2 m Breite. Eines jener berühmten goldglitʒernden Werke ſteht vor uns, die für den Okzidentalen mit dem Gedanken an Japans Kunſt ſo eng verknüpft ſind. Korins Schöpfung iſt in leuchtenden Farben auf Papier gemalt und dann auf die Flügel eines Setʒſchirmes aufgezogen. Es hat ein Gegenſtück gleichen Umfanges und von gleichem Habitus.

Seit älteſter Zeit gab es in Japan Byobus. Sie ſind in entſprechender Ausführung ein unentbehrliches Möbel für die Wohnungen von Arm und Reich. Bei prächtigeren Stücken gehören meiſt zwei als Pendants zuſammen. Den Höhepunkt ihrer künſtleriſchen Ausſtattung brachte die Momoyamaperiode und das Genrokunengo[2]; ein Zeichen für das dekorative Wollen des 17. Jahrhunders. Künſtler wie Kano Sanraku, Yuſho Kaihoku, Kano Tanyu, Kano Tſunenobu, ſchufen ebenſo wie Korin, in Setʒſchirmen ihr Beſtes.

---

[1] Siehe Münſterberg, „Japaniſche Kunſtgeſchichte", Bd. 2 u. 3.

[2] Die Momoyamaperiode hat ihren Namen nach dem Schloſſe Hideyoſhis. Sie wird von ca. 1585—1602 gerechnet. — Das Genrokunengo umfaßt die Jahre 1688—1703. „Nengo" heißt ſoviel wie Periode.

Kenzans Blumenbild (ſ. Tafel 12) gehört zu einer Folge von drei Kakemonos, wie ſie ſo gern in dem Tokonoma[1]) des japaniſchen Hauſes zuſammen aufgehängt werden. Seine Größe beträgt ca. 1,50/0,70 m. Es iſt ebenfalls auf Papier gemalt.

Die Korinſchulen behandeln alle Motive der japaniſchen Malerei, die wir bisher kennen lernten, mit Ausnahme der reinen Landſchaft. Die erzählenden Stoffe werden in einem umgebildeten Yamato-Toſaſtil gegeben. Für die Einzelfigur wird — wenn nicht ebenfalls Yamatoweiſe — ein nur wenig von neuem Geiſte durchſogener chineſiſcher Stil angewendet. Bei weitem am eigenſten, am originalſten aber iſt die Blumenmalerei der Korinmeiſter. Hier werden prinzipiell neue Grundſätze geſchaffen. Eine Fülle neuer Momente tritt in die japaniſche Kunſt ein. Nicht nur die Malerei, ſondern das geſamte Kunſtgewerbe Japans ſeit dem 17. Jahrhundert verdankt ſeine wichtigſten und beſtechendſten Eigentümlichkeiten den Beſtrebungen der Korinſchulen.

Unſere beiden Beiſpiele rücken das ſpezifiſch Neue des Korinſtiles in ein beſonders helles Licht. Zuerſt möchte dem Beſchauer vielleicht der Baumſtamm bei Korin und das Waſſer bei Kenzan auffallen. In der Tat — Baumſchlag und Waſſerfläche ſind von allen Korinmeiſtern immer und immer wieder in die nur dieſen Künſtlern eigentümlichen Formen umgegoſſen worden. Der erſte Blick auf den Korinſchen Baumſtamm erweckt in uns groteske Vorſtellungen. Es iſt, als wenn irgend ein wüſtes quallenartiges Tier ſeine Fangarme ausſtreckt. (Die Einzelformen Korinſcher Blumenbilder laſſen dieſen Vergleich des öfteren zu.) Nie ruhende Konturen — ein Sich-Schlängeln und Recken. Und die Melodie der Stammkonturen iſt eine ganz neue, noch nie in Japan gehörte. Es ſind disharmoniſche Klänge, die ſich aber innerhalb des Ganzen zu einem höchſt phantaſtiſchen Zuſammenklang verdichten. Keine Ecken, keine Kanten — möglichſt tiefe Buchten und weit ausladende Schwellungen, die in ſich wieder von leiſen Windungen belebt ſind. Wir ſprachen von den Konturen des Baumſtammes. Aber der Vergleich mit einem grotesk geformten Seetiere zeigt ſchon,

---

[1]) Eine Niſche im japaniſchen Empfangszimmer; der einzige Ort, der mit Bildern geſchmückt wird.

daß der Umriß nicht der einzige Wirkungsfaktor ist. Der Effekt geht von der ganzen, besonders geformten Farbenfläche aus. Sie ist in schwärzlicher indischer Tusche auf das Papier aufgetragen. Es ist überraschend, welchen Eindruck diese dunkle Silhouette innerhalb der sonst leuchtend gefärbten Umgebung macht. Nicht nur der Wert der Linien, auch der Wert der übrigen Farben und der Komposition hat hier seinen Maßstab. Wie befremdend und doch schließlich bestrickend kontrastieren die noch über das Natürliche emporgezogenen Umrisse des Kranichs mit den tief ausgeschnittenen des Ahornstammes. Dazu hier das zarte Weiß des preziösen Gefieders und dort das massig undifferenzierte Dunkel.

Auf Kenzans Kakemono spielt das Wasser eine ähnliche Rolle, wie auf Korins Byobu der Stamm des Ahornbaumes. Auch hier eine dunkle, dieses Mal tiefblaue, massig hingeworfene Fläche, von der sich alles andere abhebt. Auch dieses Mal weit schwellende und wieder tief zurücktretende Konturen. (Nur etwas glatter als bei Korin.) Und wie die Narbenornamente die dunkle Fläche des Baumes beleben, so das Wellenornament das Wasser — im Widerhall der Hauptkonturen.

Wie Baumschlag und Wasser rein dekorativ umgebildet werden, so gehorcht auch die Zeichnung von Blättern und Blüten im Korinstil bestimmten dekorativen Gesetzen. Blätter und Blüten werden gerne so gerichtet, daß ihre volle Hauptansicht dem Beschauer entgegengekehrt ist. Ihr ornamentaler Bau kommt zur Geltung. Die Ahornblätter auf beiden Beispielen legen sich als regelmäßige Flächen auf den Bildgrund, und die Blütenkronen der Chrysanthemen lassen ihre regelmäßige Struktur erkennen. Selbstverständlich findet sich eine solche absichtliche Lage der Blätter und Blüten in Wirklichkeit nie vor. (Ebensowenig, wie das tadellos symmetrisch geordnete Gefieder des Kranichs.) Aber botanische Studien zu geben, ist wohl das letzte Ziel des Korinmeisters. Trotzdem gibt er mit überzeugender Sicherheit wirklich erlebbare Pflanzen, indem er gerade ihr innerstes Wesen treffend erfaßt.

Konturlos, vielleicht gar mit einem Zuge sind die Blätter des Ahornbaumes und die des Chrysanthemenstrauches hingeworfen. Die Korinmeister lieben es ganz besonders, die Umrisse nicht ausdrücklich linear zu betonen. Auf der Spar-

ſamkeit der Mittel, auf einem fein differenzierten und dabei großzügigen Pinſelſtrich beruhen viele ihrer nachdrücklichſten Effekte. Der Beſchauer kann das Temperament, das den Pinſel führt, bis ins kleinſte nacherleben und wird nicht durch übertriebene Details abgelenkt. Aber nicht ſelten kommen in der Korinkunſt auch mit Linien begrenzte Formen vor und überhaupt eine minutiöſere Behandlung der Motive. (Die Chryſanthemenblüten und der Kranich geben eine Andeutung davon.)

Die Blumenkunſt der Korinſchulen vermeidet meiſt jede materielle und ideelle Angabe des Raumes. Der Maler ſetzt ſeine Blumen, ſeine Bäume, ſeine Waſſer in das Leere. Alles wächſt unmittelbar aus dem Leeren empor. Liegt der Anſatzpunkt der Gewächſe nicht innerhalb des Bildrahmens, ſo iſt das Prinzip doch dasſelbe; der Raum bleibt neutral. Unſere Beiſpiele zeigen beide Möglichkeiten. Der Ahornbaum und der Kranich ſtehen gleichſam in der goldenen Luft ohne Unterlage. Und Kenzans Chryſanthemen- und Ahornzweig ragt von unten und von rechts in das Bild hinein. Auf dieſe Weiſe wird gleich von vorne herein betont, daß veriſtiſche Grundſätze nicht maßgebend ſein ſollen. Auch im einzelnen ſtreben die Meiſter danach, die Perſpektive und die Körperlichkeit zurücktreten zu laſſen. Waſſer wirkt immer wie eine nur dekorative Flächenfüllung. Der Baumſtamm mit ſeinen Zweigen iſt dem Eindruck, den ein Schattenriß[1]) macht, viel näher als dem einer voluminös gerundeten Maſſe. Die Blätter und Blüten werden gerne rein eindimenſional ſenkrecht zur Bildfläche orientiert. Überdies iſt oft, wie bei Kenzan, der ganze Grund mit Schriftzeichen bedeckt, ſodaß die dekorative Abſicht mit großer Konſequenz durchgeführt erſcheint.

Wie ſind nun die Dinge im Raume angeordnet? Es iſt klar, daß für die Korinmaler die Kompoſition von denkbar größter Bedeutſamkeit ſein muß. Von ihrer Beſchäftigung mit Lackarbeiten und Töpfereien haben ſie nicht zum wenigſten die packende Flächenaufteilung gelernt. Eine ungeheure Mannigfaltigkeit herrſcht: Von einem archaiſierenden Nebeneinanderſetzen bis zur äußerſten, wie Improviſation wirkenden Aſymmetrie ſind alle Möglichkeiten zu finden. Kenzans Werk iſt für eine

---

[1]) Siehe Perzynski, „Korin und ſeine Zeit".

einſchmeichelnde, in ſich zart abgewogene Kompoſition typiſch. Faſt die ganze Fläche iſt gefüllt. Unten das breit lagernde Waſſer; aus ihm erhebt ſich der ſchwer tragende Chryſanthemenzweig in vollem Bogen, während oben in leicht bewegter Linie der Ahorn ſein durchſichtiges Geäſt nach allen Seiten hin verbreitet. An die Kompoſition des Setzſchirmes muß man ſich erſt allmählich gewöhnen. Um ſo nachhaltiger iſt dann der Eindruck. Alles Schmiegſame iſt geſchwunden. Mit monumentalen Linien-, Maſſen- und Farbenkontraſten, mit kühnſten Überſchneidungen wird gearbeitet. Überhaupt bildet auch in der Kompoſition die Farbe einen wichtigen ordnenden Faktor.

Die Farbe iſt der beſondere Tummelplatz der Korinmeiſter. Sie haben die Palette der japaniſchen Malerei unendlich bereichert und eine Fülle neuer Harmonien geſchaffen. Zuerſt iſt die Vorliebe für Gold und Silber feſtzuſtellen. Gold und Silber entſprechen ſo recht den nach Pracht ſtrebenden Tendenzen der Korinkunſt und dem Verlangen der ganzen luxusfreudigen Zeit. Am wirkſamſten iſt die Anwendung der Edelmetallfarben als Bildgrund in der Art des vorliegenden Setzſchirmes. Von einem glatten, goldenen Grunde heben ſich die Farben ab. Aber auch für die Staubgefäße, für die Blattadern, für das Meereswellenornament, ja ſogar für ganze Figuren, Menſchen und Tiere, wird Gold und Silber gewählt. Neben den glitzernden Metallfarben ſtehen im Korinſtil Schwarz und Weiß in hoher Gunſt. Sie geben auf farbigen Bildern eine nicht genug zu ſchätzende harmoniſierende, dämpfende und doch bereichernde Folie. Nichts dekorativ Wirkſameres kann man ſich vorſtellen als das Kolorit von Korins Setzſchirm: Goldener Grund, die wuchtigen Maſſen des ſchwärzlichen Baumſtammes mit den kleinen weiß umränderten Narben; neben ihm das weiße Gefieder des Kranichs, deſſen Glieder, ebenfalls ſchwarz, das Gold des Grundes durchſcheinen laſſen. Nur der emporgeſtreckte Kopf zeigt leichte Andeutungen von grün und rot, gleichſam um zu der rotglühenden Blätterkrone des Baumes hinüberzuführen. Durchaus nur wenige Farben — von bunten eigentlich allein rot. Aber wie klingt dieſes Rot mit dem Schwarz-Weiß-Gold zu herrlichem Prunke zuſammen! — Fehlt Gold als Bildgrund, ſo benutzt man dafür ein helles Creme, wie es Kenzan tut. Das aber Gold und Silber in der Farben-

ſkala völlig ausfielen, kommt nur ſelten vor. Wenigſtens goldene Blattadern, goldene Staubgefäße oder ſilberne Wellen. Auf Kenzans Kakemono ſchafft ebenfalls eine dunkle Maſſe einen Kontraſt zu dem Uebrigen; dieſes Mal iſt es ein Preußiſch-Blau. Und wie Blau und Creme zu Schwarz und Gold ſich verhalten, iſt die ganze Farbengebung bei Kenzan matter und weniger effektvoll.

Das wirkungsvolle Kolorit unſerer beiden Beiſpiele beſteht immerhin aus Farben, die in Japans Kunſt alltäglich waren. Aber das iſt in der Korinmalerei nicht die Regel. Sonſt zeichnet ſie ſich gerade durch die Entdeckung ganz neuer gebrochener und doch hell leuchtender Farbenmiſchungen aus. Das nächſte Beiſpiel (ſ. Tafel 12) wird davon Zeugnis ablegen. Die neuen Farben haben an ſich einen unendlichen Reiz und geben in ihren Zuſammenſtellungen Löſungen, wie ſie das modernſte Europa nicht bieten kann.

2.

Das 17. Jahrhundert war nicht nur eine Zeit neu aufkeimender künſtleriſcher Gedanken, ſondern ebenſoſehr eine Zeit der Vermiſchung der Stile. Aber kein mechaniſcher Eklektizismus machte ſich breit; Yamato- und Karaye konſolidierten ſich zu neuen Gebilden. Auch die Korinkunſt zeigt dieſe für Japan ſo bedeutungsvollen Vorgänge. Und vielleicht verſtand ſie es am beſten, aus der belebenden Wechſelwirkung der Stile die ſchönſten Früchte zu ziehen. Beſonders die Figurendarstellungen mit landſchaftlichem Hintergrunde laſſen im Neuen die Spuren des Überkommenen deutlich erkennen. So ergibt ſich für die Analyſe des vorliegenden Bildes (ſ. Tafel 12) eine Dreiteilung: Man kann den Yamato- ſowie den chineſiſchen Elementen nachgehen und ſchließlich die ſpeziellen Eigentümlichkeiten der Korinſchen Art aufzeigen.

Der „Nunobiki-Waſſerfall" gehört zu einer Serie von drei Kakemonos. Die zugehörigen Stücke ſtellen einen Hahn und eine Henne mit ihren Küken dar. Jedes Bild iſt ca. 1,30 bis 0,50 m groß und auf Papier gemalt.

Ein Yamatovorwurf. Eine Szene aus dem Isemonogatari.

Der Dichter Ariwara no Narihira macht mit ſeinem Bruder und einigen Freunden einen Ausflug zum Nunobiki-Waſſerfall. (Jetzt Ashiya genannt, in Muku gelegen.) Angeſichts des herrlichen Schauſpiels kommt die Muſe über ſie, und jeder der Freunde improviſiert einen bezüglichen Vers. Narihira ſingt: „Über den Rand des Waſſerfalles hinweg, wirft jemand Edelſteine in die Tiefe, die in Myriaden zu meinen Füßen niederfallen. Ich möchte ſie ſo gerne alle für mich ſammeln, aber mein Ärmel iſt zu klein dazu!“ Und doch kein echtes Yamatomotiv. Daß Menſchen, einen Waſſerfall bewundernd, dargeſtellt werden, iſt gerade für die chineſiſch beeinflußten Schulen bezeichnend. Schließlich zeigt ja auch unſere Seſſhulandſchaft (ſ. Tafel 7) ähnliches. Aber im Karaye ſind die Naturſchwärmer chineſiſche Eremiten oder chineſiſche Dichter, und der Waſſerfall iſt irgend ein chineſiſcher, den der japaniſche Maler nach Vorbildern älterer Meiſter oder aus ſeiner Phantaſie heraus geſtaltet. Auf Korins Werke wallfahren Japaner, berühmte Japaner, in japaniſchen Hofkoſtümen zu einem bekannten japaniſchen Waſſerfall, den der Künſtler ſicher einmal geſehen hat. Alſo ein chineſiſches Motiv iſt japaniſiert, ein japaniſches Monogatari in ein chineſiſches Stoffſchema gekleidet.

Überhaupt erwartet man bei der Szene aus dem Iſemonogatari eine Illuſtration auf einer Rolle. Aber hier iſt es ein wandſchmückendes Kakemono. Und dementſprechend atmet die Kompoſition nicht den Geiſt des Yamatoſtiles, ſondern chineſiſche Rhythmen klingen uns entgegen. Nur wenige Einzelmotive. Keine ablenkenden Schilderungen. Die Perſonen ſind auf das Hauptmoment, das Betrachten des Waſſerfalles, konzentriert. Von dem Seitenrande überſchnitten, ragt ein Felsvorſprung mit einem vollen Baumaſt in den Bildraum hinein (ſ. auch Tafel 10). Höchſtens erinnert die Diagonale des Erdbodens an die Kompoſitionsweiſe des Yamatoſtils.

Dieſelbe bereichernde Wechſelwirkung in der geiſtigen Auffaſſung. Weder ein fernes Erinnerungsbild oder eine monochrome Skizze hat Korin geſchaffen, noch eine äußerliche Erzählung oder Abſchilderung. Gegen das Yamatoye iſt das Korinbild unendlich verinnerlicht — gegen das Karaye in eine weltlichere Sphäre gerückt. Lebensvoll und weltfreudig ſtehen die Japaner in ihren buntfarbigen Hofkoſtümen mit ihren hohen Mützen in

trefflich dem Moment abgelauſchten Bewegungen vor dem Waſſerfall. Aber der Einfluß von chineſiſcher Innerlichkeit hat das Ganze in eine durchgeiſtigte Stimmung getaucht. Weiche Nebel ſcheinen die Bühne zu erfüllen und verſchleiern den gewaltigen Abgrund, den wir zu Füßen der Männer ahnen. Die Geſichter zeigen innere Erregung.

In dieſer Art alſo werden in der Korinkunſt Elemente des Yamato- und Karaye vereinigt und umgebildet. Nun zu dem, was auf unſerem Beiſpiel ſpeziell Korincharakter trägt. Da iſt zuerſt die ſchon vorher beſchriebene Korinſche Silhouette. Die Konturen ſtrecken ſich in genau demſelben Rhythmus wie die des mächtigen Ahornſtammes auf dem Setzſchirm: bald ſich leicht ſchlängelnd, bald tief ausholend. Und der alte knorrige Kiefernzweig, der kühn den Waſſerſturz überſchneidet, nimmt dieſen Rhythmus in ſeinen Veräſtelungen und in den Umriſſen der zuſammengenommenen Nadelballen wieder auf. Die Zeichnung der Nadelballen zeigt dasſelbe großzügige Wollen wie die der Ahornblätter auf dem Kranichbilde. Ungegliederte Flächen ohne jegliches Detail — die einzelnen Nadeln ſind in den Maſſen aufgelöſt. Mehrere Ballen möglichſt mit einem Pinſelzug hingeworfen. — Die Linie der Gewandzeichnung iſt bei aller Verwandtſchaft mit der Yamatolinie mit neuem Geiſte erfüllt. Sie zeigt ein unverkennbares Streben nach eigen empfundenen Kurven. Dadurch wirkt der Zug der Falten individueller und beſeelter.

Am ſchärfſten tritt das beſondere Gepräge der Korinkunſt wieder im Kolorit hervor. Dieſes Mal laſſen ſich neue Farbengedanken erweiſen: Den Grund des Kakemonos bildet ein ſilbriges Grau; Erdboden und Felſen ſind mit indiſcher Tuſche bald heller, bald dunkler abgetönt. Von dieſen grau in grauen Flächen hebt ſich die Menſchengruppe mit dem Schwarz der Mützen und Haare, dem Orange des Knabengewandes, dem Hellblau der mittleren Figur und dem Lila der vorderſten Geſtalt ab. So ſtehen Hellblau, Orange, Lila, von Schwarz und Grau eingerahmt, dicht nebeneinander. Die drei bunten Farben ſind auf einen paſtellartigen Ton geſtimmt. Aber das tiefe Schwarz, ein in kleinen Tupfen auftretendes leuchtendes Rot (hierzu gehört auch das Rot des Siegels) und die in der Korinkunſt nie fehlenden, wenn auch hier leiſen Goldverzierungen

verlangen einen kräftigen Widerpart. Und dieser klingt voll und saftig in dem schweren Grün des Kiefernzweiges von oben herab. Ein zartes Orange stellt zwischen den beiden kontrastierenden Farbenpolen eine harmonisierende Verbindung her.

Dieser Farbenzusammenklang kann nicht genug gerühmt werden. Er hat etwas außerordentlich Delikates. Trotz aller Mannigfaltigkeit kommt auch nicht im entferntesten der Eindruck von lauter Buntheit auf. Die grauen und schwärzlichen Töne binden jeglichen Kontrast, und gerade sie sind es wohl, die vor diesem Werke leise an Velasquez mahnen.



SECHSTER ABSCHNITT

DIE SHIJOSCHULEN



Von dem ſinnlichen Raffinement des Korinſtiles kehren wir wieder zu einer Kunſt zurück, die im Zeichen von Chinas durchgeiſtigtem Ernſte ſteht. Die Shijoſchulen ſind allgemein als realiſtiſch bekannt. Aber man ſollte dieſe Bezeichnung nur ſehr relativ nehmen. Obwohl die Shijokunſt in der Tat durch ſpätere Einflüſſe aus China und vielleicht durch einen europäiſchen Einſchlag realiſtiſche Beſtrebungen in ſich aufgenommen hat, ſo iſt ſie doch himmelweit von einer weſtländiſchen veriſtiſchen Auffaſſung entfernt. Es ſind nur graduelle Veränderungen, die ſich geltend machen. Im großen und ganzen herrſchen die Hauptprinzipien des Karaye unentwegt weiter. Es gibt Shijo-Tierſzenen, -Landſchaften und -Figurenbilder, die nur ſehr ſchwer von Werken der Seſſhu-, der Kanoſchulen und ganz beſonders des Bunjingwa zu unterscheiden ſind. Dann gibt es eine ganze Reihe von Zwiſchenſtufen; leiſe neue Anklänge. Unſere Beiſpiele aber ſind aus der eigenſten Richtung der neuen Schulen gewählt, um gleichſam das neue Ideal zu veranſchaulichen.

Eine Landſchaft, eine Tierſzene und ein Figurenbild. Die Landſchaft (ſ. Tafel 14) iſt von dem berühmten Maruyama Okyo (1733—1795), der von Fenolloſa [1]) als der bedeutendſte modernere Maler Japans angeſehen wird, als der einzige, der den alten Meiſtern gleich kam. Die japaniſchen Kunſthiſtoriker ſchätzen Korin höher. Okyo hatte ſehr viele Schüler, ſo daß man von einer ſelbſtändigen Maruyamaſchule ſprechen kann. Unſer Beiſpiel iſt das Mittelſtück von drei zuſammengehörigen Kakemonos. Es iſt eine Tintenſkizze. Seine beiden Pendants ſind farbig und ſtellen Blumen und Vögel dar. Die Maße ſind

[1]) E. F. Fenolloſa, „Review of the Chapter on Painting in Gonſe's l'Art Japonais", Boſton 1885.

ca. 0,95/0,65 m. Okyo ſchuf dieſe Werke um das Jahr 1770. Die Tierſzene (ſiehe Tafel 15) iſt von der Hand Gankus (1749—1838). Auch er vereinigte viele Schüler in ſeiner Werkſtatt in Kyoto, die den Gankuzweig der Shijoſchulen bildeten. Das Kakemono mißt ca. 1,30/0,65 m. Das Figurenbild hat Matſumara Keibun zum Schöpfer, den jüngeren Bruder Goſhuns (1752—1811), der eigentlich der Gründer der Shijoſchulen war.

Der Gang unſerer Analyſe wird ein ähnlicher ſein, wie der, der ſchon vor Korins Waſſerfall verſucht wurde. So wollen wir uns jetzt zuerſt mit den alten chineſiſchen Elementen auf den vorliegenden Bildern beſchäftigen.

Okyo gibt eine Tintenſkizze nach alter chineſiſcher Manier. Die Technik kommt der Soamis (ſ. Tafel 8 und 9) ſehr nahe. Ganz beſonders weich getönte Flächen ohne durch Linien betonte Außen- und Innenkonturen. Wie bei Soami, iſt auch hier das Einzelne ſummariſch, durchaus andeutungsweiſe gegeben. Nur die allgemeinſten Silhouetten der Berge und Bäume treten hervor. Über dem Ganzen liegt der feuchte Dunſtſchleier, der auf chineſiſchen Landſchaften nie fehlt. — Gankus Hirſchbild hat leichtfarbige Tönungen, ohne daß der Charakter des Monochromen zerſtört wird. Alſo die typiſche Farbengebung des Karaye iſt beibehalten. Auch die Behandlung des Bodens mit ſeinem Wachstum und die des Baumſchlages iſt aus dem alten Schema, kaum verändert, übernommen. — Keibun holt ſich ſein Figurenmotiv aus China. Die Shijomeiſter ſtellen wieder ausſchließlich chineſiſche Perſönlichkeiten dar. Die chineſiſche Kleidung Kuan-yüs mit ihrem reichen Faltenwerk verlangt die kalligraphiſche Linie des Karaye. Allerdings iſt die Großzügigkeit und Klarheit, der ſchöne Gleichklang und das innere Leben der alten Linienſprache verblaßt. In der Zeichnung des Geſichtes und der Hände iſt noch die traditionelle Art aus früherer Zeit zu erkennen. Die runden Bögen, die das Doppelkinn und den Hals bilden, ſind ſogar bis zur frühbuddhiſtiſchen Kunſt zurück zu verfolgen. Die Reizloſigkeit des Kolorits, das Graublau des Tiſches, das Ziegelrot des Seſſels, das Blaßgrün des Gewandes — im einzelnen wie in der Harmonie ohne jegliche Wirkung — hat in der Vernachläſſigung der Farben in den chineſiſch beeinflußten Schulen ihre Wurzeln.

Wo liegt nun das Neue, der Realismus der Shijoschulen? Um gleich bei Keibun zu bleiben: Kuan-yü ist ein weltlicher Held. Er hat keinen Bezug zum Buddhismus. Solche Gestalten aus national-chinesischem Gedankenkreise bevorzugen die Shijomeister. Eine Abkehr von weltfremden Menschen zu mehr praktischen, im Leben stehenden Persönlichkeiten ist festzustellen. Diese wirklichkeitsfreudigere Wahl der Motive ist vermutlich den Einflüssen von Chinas Ming- und Chingkunst zuzuschreiben. Sie hängt auch mit der sich in Japan immer mehr durchsetzenden Lehre des Konfuzius zusammen. — Weshalb entbehrt die Linie von Kuan-yüs Gewand des harmonischen Flusses? Weil sie die wirklichen Falten des Stoffes wiedergeben und nicht mehr eine eigene, selbständige Sprache sprechen soll. Diese Wirklichkeitseroberung ist dem Künstler auch zum Teil gelungen. Der Ärmel zerfällt in viele kleine unregelmäßige Falten. (Man vergleiche dagegen zum Beispiel den Ärmel auf Motonobus Heiligenbild. Siehe Tafel 6.) Durch die verschiedene Lage der Arme erhält jeder Ärmel ein völlig anderes Gepräge. Nach unten zu verbreiten sich die Falten naturgemäß in volleren Zügen; zwischen den Beinen bildet das Gewand einen tiefen Bausch, und um den starken Bauch zieht es sich straff. Aber trotz aller realistischen Absichten verleugnet sich der kalligraphische Rhythmus nicht. Immer wieder gibt er dem Pinsel seinen Schwung. Besonders in den Falten des rechten Unterarmes und in dem Saum des Ober- und Untergewandes ist das lineare Stilisieren zu spüren. Bei der Behandlung des Gesichts und der Hände dasselbe Streben. Im einzelnen sind die stereotypen Linien stehen geblieben, die immer bei linearer Gesichtszeichnung (Motonobus Dreiheiligenbild hat weichflächig modellierte Gesichter) auf den Werken der chinesisch beeinflußten Schulen zu finden sind. Aber dort werden die Züge in dem Rhythmus, der das ganze Bild beherrscht, niedergeschrieben. Hier unterwerfen sich die Linien des Gesichtes, ebenso wie die des Gewandes, dem Wunsche, der Wirklichkeit gerecht zu werden. Daß Kuan-yüs Kopf dem Europäer doch stilisiert erscheinen dürfte, beweist nur die Relativität des Begriffes Realismus.

Noch einige Worte über Keibuns Bild im allgemeinen. Barock, fast tollpatschig ist die Figur des Kriegers in den Raum gesetzt. Auffallend voluminös tritt das dicke, fleischige Gesicht

hervor. Überhaupt ſind alle Rundungen kräftig betont; wenn auch ohne jegliche Anwendung von Helldunkel. Eine Fülle von Details: Das Gewand iſt mit chineſiſchen Drachen- und Wellenornamenten geſchmückt. Die Bekleidung der Füße iſt bis ins kleinſte durchgeführt. Ja, die verſchiedenen Stoffe ſind ſogar charakteriſiert. Schwer legt ſich das Tuch des Mantels; und die Weichheit des haarigen Pelzes iſt gut herausgekommen. Wuchtig ſitzt der Held auf ſeinem Seſſel. (Erwähnt ſei, daß er wie alle Chineſen auf einem Stuhle ſitzt, und nicht wie die Japaner auf dem Boden hockt.) Mit überzeugender Gebärde faßt ſeine rechte Hand das Buch. Dieſes iſt zur Bequemlichkeit nach außen umgeſchlagen; nicht gerade ein Beweis dafür, daß der Leſende mit Büchern umzugehen verſteht.

Ob die realiſtiſchen Elemente des Shijoſtils aus einer folgerichtigen immanenten Entwicklung der japaniſchen Malerei hervorgegangen ſind, iſt vorläufig ſchwer feſtzuſtellen. Die großen Übergänge im Verlaufe der japaniſchen Kunſt ſind ja noch nicht zweifelsfrei aufgehellt. Sicher iſt für unſeren Fall nur, daß im 18. Jahrhundert Japan auf allen Gebieten des Geiſtes realiſtiſche Tendenzen zeigt. Ebenſo ſicher aber iſt, daß es in der Ming- und Chingkunſt Chinas Figurendarſtellungen gibt, die in gleicher Art behandelt ſind wie zum Beiſpiel Keibuns Held. Die Frage der fremden Einflüſſe in Japan erwartet noch eine gründliche Unterſuchung. Dazu gehörte eine umfaſſende, tiefe Kenntnis ſämtlicher japaniſcher Kunſtzweige und literariſcher Strömungen.

Bei Gankus Hirſchen wäre zuerſt auf die Kompoſition zu verweiſen. Wie auf dem vorigen Bilde iſt die ganze Fläche in barocker Weiſe gefüllt. Nicht jene fein abgewägte Lockerheit im Aufbau, nicht jenes ſplendide Verſchwenden des Raumes, die die Tierdarſtellungen der chineſiſch beeinflußten Schulen ſo leicht und frei wirken laſſen. Jetzt will der Maler vor allem ſeine Objekte in voller Anſicht und Breite vorführen.

Der Shijomeiſter vermehrt den Kreis der Tiermotive durch ſeine Vorliebe für Fiſche und größere Säugetiere. Die Freude an den reich belebten Flächen des Pelzes ſcheint ihn auf die maſſigeren Vierfüßler hingelenkt zu haben. Die Behandlung des Felles von Gankus Hirſchen erinnert ſtark an die Art, wie im Karaye hier und da Affen gemalt wurden. Ein ganz feiner Pinſel ſetzt

fein auf; durch Ausſparen erzielt er Hell- und Dunkelwirkungen und ſchafft ſo die Rundung des Körpers. Früher geſchah das ziemlich ſummariſch und ſchematiſch. Jetzt achtet man liebevoll auf die verſchiedene Beſchaffenheit der Haare — ob länger oder kürzer, ob weich ineinander übergehend oder noch einzeln fallend. Man trennt deutlich die verſchiedenen Lagen der Haare. Es wird nicht in unmittelbar in ſich übergehenden Tönen modelliert, ſondern helle Lichter blitzen auf. Man beſchäftigt ſich mit den Muſtern des Tierkleides. Ja, ſogar der ſeidige Glanz des weichen Pelzes entgeht dem Meiſter nicht. Die Äffchen der chineſiſchen Schulen löſten ſich vor lauter ätheriſcher Zartheit in der Luft auf. Jetzt kann man eine größere taktile Greifbarkeit beobachten; dennoch ſehen die Hirſche noch zart genug aus. Man fühlt keine Haut unter dem Haarwuchs und ſchon gar nicht das Fleiſch und das Knochengerüſt. Es ſei nur auf die feinen Beine und auf die unendliche Zartheit des Schreitens verwieſen. Der Shijomaler trägt ſo viel chineſiſche Klaſſik in ſich, daß er trotz ſeiner realiſtiſchen Beſtrebungen noch immer entkörperlichen will.

Wie ſich von ſelbſt verſteht, wird das geiſtige Element nicht vernachläſſigt; genau ebenſo wie bei den Menſchendarſtellungen. Man ſtellt ſich mit beſonderem Intereſſe auf die intimſten Beobachtungen der individuellen Bewegungen der Tiere ein. Auf Gankus Werke wittert das Männchen offenbar. Es iſt ſtehen geblieben und ſteckt ſeine Naſe hoch in die Luft. Die Stellung des Weibchens hat etwas beſonders Harmoniſches. Es ſchreitet einen kleinen Abhang hinab; der hintere Teil des Körpers befindet ſich ſo höher als der vordere. Beim Hinabſchreiten wendet es den Kopf mit großen, ängſtlichen Augen nach ſeinem Gefährten zurück, als wollte es ihn fragen, ob Gefahr drohe. Dadurch entſteht eine ſchönlinige, weiche Biegung des Körpers. — Die intenſiven Bemühungen der Shijomeiſter um klare, durchgeführte perſpektiviſche Verkürzungen ſind aus unſerem Beiſpiel kaum herauszuleſen. Doch auch Ganku hat ſich mit dieſem Problem beſchäftigt, wie andere ſeiner Werke zeigen.

Nun zu Okyos Landſchaft. Mir kommt ein Bild von Pointelin in den Sinn, das mit dem Kakemono in Motiv, Stimmung und Kompoſition eine bemerkenswerte Ähnlichkeit aufweiſt. Dieſer Vergleich kann auf die Veränderungen hindeuten, die die

japaniſche Landſchaftskunſt durchgemacht hat. Möglich, daß hier direkt europäiſche Einflüſſe vorliegen. Wir finden bei Okyo dieſelbe intime Einfachheit und ſchlichte Naturnähe wie auf dem modernen franzöſiſchen Gemälde. (Übrigens gibt es in der Shijokunſt auch viele ſtofflich anſpruchsvolle Landſchaften.) — Der räumliche Umfang des auf dem Shijobeiſpiel dargeſtellten Geländes iſt nur klein. Keine Häufung und keine Bevorzugung auffallender Einzelmotive. Ein wellig in die Ebene übergehender Hügel; unten fließt ein Waſſer. Solch ein ſchmales, kleines, ſich ſchlängelndes Flüßchen wie hier möchte in den chineſiſch beeinflußten Schulen ſelten vorkommen. (Dort breiten ſich meiſt große, weite Seen.) Eine Baumgruppe im Mittelgrunde und hinten Bäume, die ſich in der Luft auflöſen. Durch den Nebel glaubt man die Maſſen von Häuſern zu erkennen. Die Landſchaft iſt nicht aus China genommen und nicht offenſichtlich komponiert. Die Shijomeiſter verherrlichen vorzugsweiſe ihr Vaterland. Die Schönheit Kyotos und ſeiner Umgebung wird entdeckt. So iſt auf Okyos Bilde Mondſchein über dem Kamofluſſe (bei Kyoto) dargeſtellt.

Mondſcheinbilder ſind auch früher in der japaniſchen Kunſt ſehr oft gemalt worden. Der Meiſter der chineſiſch beeinflußten Schulen zum Beiſpiel hellte die ganze Szene wahllos ſilbrig auf, ohne das vom Monde ausgehende Licht zu konzentrieren (ſiehe Soamis Serie). Okyo aber ſcheidet Licht und Schatten. Er gibt voll erleuchtete und ganz dunkel liegende Stellen. Die Bäume, als vor dem Monde befindlich, zeigen nur ihre ſchwarzen Silhouetten; das Waſſer reflektiert ſtrahlend hell den weißen Glanz — wohl das überraſchendſte Moment des Bildes. Denn wir ſehen zum erſten Male, den Japaner ſich ſyſtematiſch um ein Lichtproblem bemühen.

Die Perſpektive bei Okyo gleicht der in Europa üblichen; mehr noch als die des Bunjingwa, da der Horizont niedrig liegt. So iſt der Weſtländer imſtande, die liebevoll durchgebildete Räumlichkeit mühelos zu umfaſſen, wenn auch der Blick nicht durchweg einheitlich und klar nach hinten geführt wird. Der Anſatz des Berges zum Beiſpiel iſt verwiſcht, und das Waſſer hat im Mittelgrunde einen Knick.

Trotz aller Errungenſchaften in der Bewältigung der Wirklichkeit klingt bei Okyo leiſe die alte rhythmiſche, ideali-

ſtiſche Kompoſitionsweiſe durch. Überhaupt iſt ja die ganze Empfindung, die aus dem Bilde ſpricht, nicht etwa realiſtiſch in unſerem Sinne. Die Tendenz des Japaners, in ſeinen Landſchaften Stimmungen anſchaulichen Ausdruck zu verleihen, iſt auch in dem ernſten, lyriſchen Charakter unſerer Mondſcheinſzene deutlich zu leſen. —

Die drei eben beſprochenen Beiſpiele ſind Kakemonos. Aber auch an Fuſumas und Byobus verſuchten ſich die Shijomeiſter. Bei weitem die meiſten Dekorationen dieſer Art, die ſich heute in Japans Tempeln und Paläſten befinden, ſind aus ihren Händen hervorgegangen. Das iſt wohl zu verſtehen, wenn man bedenkt, daß es ſich um relativ moderne Künſtler handelt. Denn wie viele ſolcher „Fresken" aus Kano- und Korinſchulen mögen wohl bei der Unzahl der Feuersbrünſte in Japan vernichtet worden ſein. Die Shijomeiſter behandeln die einzelnen Teile der Schiebewände und Setzſchirme immer als untereinander zuſammenhängende Flächen. So hatten ſie einen gewaltigen Raum aufzuteilen. (Oft gehören acht Flügel zu einem Setzſchirm — ſechs Fuſumas zu einer Wand.) Die Motive werden, ſoweit es ſich um Tiere und Blumen handelt, außerordentlich einfach geſtaltet. Ein ſchlichter Erdboden oder ruhig liegendes Waſſer repräſentieren die Bühne; der Hintergrund bleibt neutral. Die Silhouetten heben ſich ſcharf und dekorativ ab. Bei Landſchaftsmotiven waltet das entgegengeſetzte Prinzip. Möglichſt auffallende, ja theatraliſche Szenerieen ſollen den Werken ein dekoratives Anſehen verleihen. Für die Kakemonos gilt in dieſem Punkte ein anderes Wollen, wie unſer Landſchaftsbeiſpiel beweiſt. Aber im einzelnen ſind die Geſetze der Shijokunſt für Kakemonos, für Byobus und Fuſumas die gleichen.



SIEBENTER ABSCHNITT

DAS UKIYOYE



1.

Die Ukiyoyeſchulen ſind unter allen Schulen in Japan am populärſten geworden. Und es liegt wirklich in ihrer Tendenz, zu jedermann zu ſprechen. Greifen ſie doch ihre Stoffe am liebſten aus den Gebieten des täglichen Lebens, ſo daß ſie auch ohne literariſche Kenntniſſe unſchwer verſtändlich ſind. Die Ukiyoyekunſt ging in ihrem Populariſierungsſtreben noch weiter: Sie ſchuf den Farbenholzſchnitt. Durch dieſen bedeutſamen Schritt konnten auch die ärmeren Klaſſen Kunſtwerke erſtehen — gelang es den Künſtlern, ſich leichter und ſchneller Erwerbsquellen zu eröffnen. Der Holzſchnitt lag gleichſam auf der Straße. So kam er auch in Mengen nach dem Weſten und wurde ein Interpret japaniſchen Kunſtſchaffens im ferneren Auslande. Während es nur ſehr wenige wertvolle japaniſche Originalgemälde in Europa gibt, fehlen gute Holzſchnitte in keiner größeren Sammlung. Man kann eine nicht zu lückenhafte Überſicht über die Mannigfaltigkeit dieſes Kunſtzweiges ſchon in zwei oder drei Muſeen des Weſtens erlangen. Vortreffliche und bereits ins Detail gehende Bücher ſind über den japaniſchen Holzſchnitt geſchrieben worden. Ich nenne nur die Namen: Fenollosa, Kurth, Perzynski, v. Seidlitz, Strange.

Aber um die wirkliche Malerei der Ukiyoyeſchulen kümmerte man ſich in Europa nur wenig. Man ignorierte ſie nicht ſelten geradezu. Viele Arbeiten, die dem japaniſchen Holzſchnitt gewidmet sind, tun, als gäbe es in der Ukiyoyekunſt nur Holzſchnittmeiſter. Das ſtimmt jedoch durchaus nicht mit den Tatſachen überein. Denn der Holzſchnitt iſt ein Annex der gleichzeitigen Malerei, aus der er herausgewachſen iſt, in ähnlicher Weiſe, wie die graphiſchen Künſte im Zeitalter Schongauers

oder Dürers in der Malerei wurzelten. Die japanischen Historiker gingen bis vor kurzem gerne umgekehrt vor wie die Westländer. Man hielt Künstler, die nur für den Holzschnitt arbeiteten, der ernsten Beachtung nicht für wert. Vermutlich erregte es Anstoß, daß die Originalmalereien, weil auf den Holzstock geklebt, vernichtet werden mußten, daß es viele Abzüge eines Werkes gab, schließlich, daß oftmals mehrere Hände an der Ausführung beteiligt waren. Man nahm sich recht eigentlich nur der Ukiyoyemeister an, die auch Gemälde schufen und behandelte ihre Holzschnitte als Nebensache. (In dem letzten Jahrzehnt ist das unter europäischem Einfluß anders geworden.)

Wir werden uns nur mit der Ukiyoyemalerei beschäftigen; nicht aus einer Geringschätzung der oft so bedeutsamen Holzschnittwerke heraus, sondern weil die Gemälde im Westen so wenig berücksichtigt wurden. Überdies ist die Kenntnis der Holzschnittkunst bei uns bereits zu einer solchen Differenziertheit vorgeschritten, daß die in dieser Arbeit angewandte Methode nicht mehr viel zur Bereicherung beitragen dürfte. Und weiter können wir uns auch bei der Analyse der Ukiyoyemalerei wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit dem Holzschnitt kurz fassen.

Im großen und ganzen kann man zwei Gruppen von Ukiyobildern unterscheiden. Die eine faßt die Werke zusammen, die als Breitbilder viele Personen, meist inmitten einer Landschaft oder in irgend einem Hause bei einer beschaulichen Tätigkeit, vereinigt. Die andere Gruppe bringt Einzelfiguren; meist Frauen. Auch Zusammenstellungen von zwei oder drei Personen können dazu gerechnet werden, wofern nur die Szenerie zurücktritt und die Gestalten die ganze Bildfläche füllen. Es sind Langbilder. Für beide Arten ist je ein Beispiel ausgewählt.

2.

Choshun (1682—1752) ist einer der vornehmsten Vertreter des Ukiyoyestils im 18. Jahrhundert. In Owari geboren, kam er schon früh nach Yedo (Tokyo), wo er zuerst die Tosamalerei studierte. Später beschäftigte er sich mit den Werken Hishikawa Moronobus (1638—1714), des Gründers der Ukiyoyeschulen.

Mit Kano Shunga arbeitete er an der Reſtaurierung des berühmten Mauſoleums zu Nikko. Hier hatte er Streitigkeiten mit dem Kanomeiſter, die mit der Verbannung Choshuns aus Yedo endigten. Wegen dieſer unliebſamen Affäre erhielt ſeine Schule einen anderen Namen. Sie wurde Katſu-Miyagawa- und ſpäter abgekürzt Katſukawaſchule genannt.

Choshuns „muſikaliſche Unterhaltung in einer Mondſcheinnacht" (ſ. Tafel 18) iſt ein Teil einer Bildrolle, die die „Zerſtreuungen der vier Jahreszeiten" darſtellt. Das Emakimono hat eine Höhe von 35 cm und iſt auf Seide gemalt.

Gerade die Ukiyoyewerke, die bei breitem Format viele Figuren in einer Landſchaft- oder Architekturſzenerie zeigen, laſſen am beſten die Herkunft der volkstümlichen Genrebildkunſt vom Yamatoye erkennen. Nur die Herkunft — die Ukiyoyemeiſter haben genug des eigenen der japaniſchen Malerei geſchenkt. Vor allem bringen ſie, wie wir ſchon wiſſen, eine gewaltige Erweiterung des gewohnten Stoffkreiſes. Sie haben ſich von der Literatur emanzipiert und geben Sitten und Gebräuche als Selbſtzweck, die Menſchen um ihrer ſelbſt willen. Das zeigt ſich beſonders in einem Erfaſſen von Bewegungsmotiven, die einen ganz andern Charakter tragen als die des Yamatoye. Jetzt beobachtet man mit Vorliebe das beſchauliche Gebaren der Menſchen im täglichen Leben und Treiben.

So variiert unſer Beiſpiel das gern gepflegte Thema des wohligen Sich-Ergehens. Mitglieder einer vornehmen Geſellſchaft promenieren behaglich im Garten oder ſie recken, ſtrecken und ſtützen ſich in nachläſſiger Bequemlichkeit auf den Matten. Schmiegſam wenden ſie ſich einander zu und ab. Es verlohnt ſich der reichen Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive im einzelnen nachzugehen. Zwei Frauen wandeln gemächlich ihres Weges. Die eine wendet ihren Kopf ſcharf herum. Auch den Körper zu drehen, dürfte ihr zu viel Mühe machen. Vorne auf der Veranda hat ſich eine Dame hingeſtreckt und zeigt eine volle, klar entwickelte Breitſeite, nicht unähnlich einer griechiſch-archaiſchen Liegefigur. Mit der Rechten ſtützt ſie ſich auf den Boden. In der leicht erhobenen Linken hält ſie ihre obligate Tabakspfeife. Mehr nach hinten zu hockt eine Frau und ſtemmt ihre beiden Arme rückwärts auf die Matte. Man achte ganz beſonders auf die Verſchiedenheit der Kopfwendungen

und auf die Stützarten der Hände. Denn gerade darauf legt der Maler offenbar Wert. Trotz dieſer betonten Beſtrebungen darf man nicht etwa an plaſtiſche Klarheit in europäiſchem Sinne denken. Kaum eine von Choshuns Geſtalten ſitzt wirklich feſt da oder ſtützt die Hände ſo, daß die Gelenke durchlebt erſcheinen. Es ſind hier, wie meiſt in der japaniſchen Malerei, nicht die Körperbewegungen an ſich, die den Künſtler anregen, ſondern mehr das durch ſie bewirkte Spiel der Konturen.

Das Eingehen auf die Perſönlichkeit bleibt in der Ukiyoyekunſt wohl in den meiſten Fällen auf die Gebärdenſprache beſchränkt. Die Geſichter werden ſelten, faſt nur auf Schauſpielerbildniſſen, beſonders geiſtig betont und individuell herausgearbeitet. Auf Frauendarſtellungen ſo gut wie nie. Unſer Bild bringt bei allen Figuren denſelben Geſichtstypus. Und von einer Teilnahme an der allgemeinen Stimmung im Ausdruck der Mienen kann nicht die Rede ſein. Die Ukiyoyemeiſter ſetzen in ihrer phyſiognomiſchen Auffaſſung offenbar bei dem Hikime-Kagihana (ſ. S. 79) des Yamatoſtiles ein, das dort ja nur für eine kleine Gruppe von Emakimonos angewendet wurde.

Linear ſtehen die Frühwerke der volkstümlichen Malerei, zu denen auch das vorliegende Beiſpiel gehört, dem Yamatoye ſehr nahe. Erſt ganz allmählich entwickelt ſich die typiſche Ukiyoyelinie mit ihrer Verve, die ſichtlich chineſiſchen Geiſt atmet. Choſhuns Linie trägt bereits leiſe Anklänge des Späteren in ſich. Man kann einen ſelbſtändigen Rhythmus und eine eigene Melodie aus ihr herausleſen. Die Falten der Schleppen haben kalligraphiſche Schnörkel bekommen. Im beſonderen zeigt Choſhuns Pinſelſtrich hier einen ſüßlich weichlichen Charakter, der die Stimmung des ſchwülen Abends treffen ſoll.

Die Träger des Kolorits auf dem Emakimono ſind nach echter Ukiyoyeart vor allem die Gewänder. Mehrfarbig, prächtig gemuſtert umhüllen die Stoffmaſſen die Figuren. Jedes einzelne Kleid feſſelt durch eigen erfundene Ornamente und Farbenzuſammenſtellungen. Unſer Meiſter iſt ein Zeitgenoſſe Korins und hat von ihm gelernt. Der Einfluß der Korinkunſt dürfte es auch ſein, der Choſhun ſeine Farben ſo intereſſant und wirkſam wählen ließ.

Bisher ſprachen wir von den Menſchen. Nun zu Licht und Landſchaft, die für unſere Szene wichtige Stimmungsfaktoren

bilden. Choshun bemächtigt sich des Lichtes immer noch in einer uns ungewohnten Weise. Er wendet wie alle japanischen Maler nur wenig Mittel auf; allerdings geht er schon über die älteren Zeiten hinaus. Mondschein: Der Mond selbst ist nicht zu sehen. Die Lokalfarben sind im allgemeinen nicht verändert. Im Gegenteil, die Farben der Gewänder und der Matten zeigen eine auffallend bunte Leuchtkraft. Ein leiser Kontrast zwischen Mondlicht und Innenbeleuchtung ist zu bemerken. Der Mond wirft über den bräunlich getönten Bildgrund und über den geschlossenen Teil des Hauses ein Helldunkel wie einen Schleier. Im Zimmer, im Hintergrunde vor dem Byobu, flackert ein kleines Licht. Es ist nicht so wirkungslos wie die Fackel bei Keion (s. Tafel 3). Es wirft schwärzliche Schatten von Menschen auf die Shojis [1]) und hellt sie sogar um einen Ton auf; eine neue Entdeckung, zu der offenbar der Ukiyoyestil der japanischen Kunst verholfen hat. Später findet man solche Lichtwirkungen immer wieder auf Ukiyogemälden- und -Holzschnitten. Die Schattenrisse auf den Shojis werden dem Japaner wohl am stärksten die Stimmung eines Abends suggerieren. Gehören sie doch zu den amüsantesten Erscheinungen, die eine japanische Stadt am Abend bietet. — Die Landschaft nach alter Yamatoweise. Ein Garten am Hause: wir sehen zwei kühn überschnittene, wundervolle, von echtem Yamatogeist getragene Bäume; einen Stein als Stufe zur Veranda, ein schmales, blaues Wässerchen, das in krausen Windungen dahineilt. Hier und da spärlicher Pflanzenwuchs. Es ist eigentlich keine richtige Landschaft. Denn nirgends wird versucht, einen geschlossenen Natureindruck zu schaffen. Es sind nur dekorativ benutzte Symbole; aber sie genügen, um dem Japaner eine Landschaftsimpression zu vermitteln und die beabsichtigte Stimmung des ganzen Bildes zu erhöhen.

Zum Schluß die Räumlichkeit: Vorne unten ist der Baum überschnitten. (Alle unsere Yamatobeispiele zeigen Überschneidungen durch den unteren Bildrand.) Wolkenstreifen bezeichnen den oberen Abschluß. Der Boden senkt sich von hinten oben. Die Figuren jedoch passen sich der Neigung der Fläche nicht

---

[1]) Die äußeren mit Papier beklebten Schiebewände des japanischen Hauses.

völlig an und unterbrechen die Einheitlichkeit. Eine Veränderung der Größenverhältniſſe unter den Perſonen iſt nicht feſtzuſtellen. Nach anderen Werken Choſhuns ſcheint es, daß er die Regeln der alten Yamatoperſpektive nicht mehr ſtrikte befolgt.

Choſhuns Mondſcheinſzene gehört der Frühzeit des Ukiyoyeſtils an. Dieſe Periode, in der die Iwaſa-, die Hiſhikawa-, die Torii- und die Miyagawa-Katſukawaſchulen blühten, ſchätzt der Japaner höher als die ſpäteren. Vielleicht wegen ihres unmittelbareren Zuſammenhangs mit alter Tradition. Aber erſt jüngere Zeiten geben ein rechtes Bild von der ſtiliſtiſchen Entwicklung der volkstümlichen Malerei: Der Pinſelſtrich wird kräftiger. Die Figuren werden größer, Proportionen und Bewegungen manirierter. Man lernt die europäiſche Perſpektive unumſchränkt beherrſchen. Interieurs werden geſchaffen, wie ſie das italieniſche Quattrocento malte, als die Perſpektive zum erſten Male wiſſenſchaftlich behandelt wurde. Die Flächenaufteilung wird raffinierter. Europäiſch geſehene Landſchaften erſcheinen. Man wird auf Lichtprobleme aufmerkſamer, ſieht ſogar Glanzlichter. Man achtet nicht mehr auf die Ornamentik der Gewänder allein, ſondern auch auf die Beſchaffenheit der Stoffe. Die Vorwürfe neigen zum Pikanten. Kurzum, nunmehr vermiſchen ſich eigene, neue Errungenſchaften ſichtlich mit weſtländiſchen Gedanken. —

3.

Das zweite Beiſpiel des Ukiyoyeſtiles (ſ. Tafel 17) iſt von Katſukawa Shunſho (1726—1792), einem geſchätzten Meiſter des Katſukawazweiges der Ukiyoyeſchulen. Er iſt hauptſächlich als Maler von Frauen und Schauſpielern berühmt. Die Maße des ſehr ſchmalen Kakemonos betragen 1,06/0,42 m. Eine einzelne Frauengeſtalt. Kein Porträt; der Künſtler ſucht in ſeiner Schöpfung ſein Schönheitsideal und das ſeiner Zeit zu verdichten.

Solche Ukiyoyewerke können als eine Kombination der Frauendarſtellungen des Yamatoſtils mit den Figurenbildern der chineſiſch beeinflußten Schulen angeſehen werden. Sie ſind wohl in gerader Linie auf die Geſtalten von Dichterinnen und

Hofdamen in der altnationalen Kunſt zurückzuführen. Hier wie dort die große Bedeutſamkeit des Gewandes mit ſeinen Muſtern, Farben und Falten. Hier wie dort das Geſicht mit ganz wenigen Strichen völlig ſchematiſch gegeben. Zu den Yamatoelementen kommt die Großzügigkeit, der vornehme Rhythmus der Linie des chineſiſchen Gewandſtiles und das chineſiſche Streben nach erhöhten Phyſiognomieen. In der Tat ſind Gewandpracht und Linienrhythmus die wichtigſten Faktoren, die das Ukiyofrauenbildnis konſtituieren. Aber die Linienſprache dieſer Werke iſt von einem neuen Geiſte erfüllt. Sie iſt nicht mehr ſo durchgeiſtigt, ſo ſtreng und ernſt wie im Karaye, ſondern etwas Freudiges, etwas Weltliches und Eitles liegt in ihr, wie es der Name Ukiyo ſchon andeutet. In wundervollem Schwunge fließt das Kleid des Mädchens auf unſerem Beiſpiel von den Schultern bis zum Erdboden herab. Wie viele kleine Bäche zuſammenſtrömen, um dann als Waſſerfall in wenigen Zügen kräftig zur Tiefe zu ſtreben, ſo vereinigen ſich die kleineren leicht geſchwungenen Linien der Schulterpartie und ergießen ſich gemeinſam in weit ausholendem Bogen nach unten. Und wie das Waſſer praſſelnd auf die Steine ſchlägt, ſo treffen die Falten in manigfachem Gekräuſel den Boden. Man fühlt, wie ihre Ausläufer in letzten Regungen gleichſam verklingen. Im einzelnen charakteriſiert ſich die Linie unſeres Meiſters etwa ſo: Ecken werden möglichſt gemieden. Nirgends findet der ſchmiegſame Lauf ein Hindernis. Der Pinſel ſtreicht in flachen oder mehr ſpitzen Bögen, niemals in voll gerundeten. Jegliche Gerade fehlen. Man ſucht die Linie möglichſt lang zu dehnen, ihr einen vollen Atem zu verleihen. Ganz kurze Striche ſind faſt ausgeſchaltet. Die Füße ſind unſichtbar gelaſſen, und die Hände verſchwinden in den Ärmeln, ſo daß vom Halſe bis zum Erdboden nirgends die Fülle des Stoffes und der Elan der Linie unterbrochen wird. Alles das trägt dazu bei, der Figur einen prächtigen und vornehmen Charakter zu geben. Die Möglichkeit zu ſolcher Linienführung wird hier dadurch geboten, daß die ganze Geſtalt ſich wie eine Blume im Winde zur Seite neigt. Auch der japaniſche Maler liebt jenes Herausbeugen des Leibes, das wir von der gotiſchen Kunſt her kennen. Das Vorherrſchen des Gewandes überhaupt erinnert ja ſchon an die Gotik — bei aller Verſchiedenheit der Abſichten.

Und nun ist ein kleines, schwarzweißes Kätzchen zierlich auf die Gewandschleppe gesetzt. Es bildet mit seinem Körperchen zu der mächtigen Stoffmasse, mit seiner spielerischen Bewegung, zu dem lang wallenden Kleide und mit seinem Schwarz und Weiß zu der leuchtenden Färbung einen ergötzlichen Kontrast. Gleichzeitig aber drückt dieses Kätzchen der Figur den Stempel deutlicher Genrehaftigkeit auf. Als Genreszenen sind ja alle Ukiyobilder anzusehen.

Die vernehmlich sprechende Linie vereinigt sich auf unserem Beispiel mit einer zielbewußten und selbständigen Farbengebung. Das Kolorit ist nicht eigenwillig und überraschend, aber es erhebt sich zu einer wirkungsvollen Höhe. Der moderne Künstler legt den größten Wert darauf, die Gewänder seiner Gestalten mit immer neuen Farbenzusammenstellungen und immer neuen Mustern zu zieren. Choshuns Abendgesellschaft (s. Tafel 18) bot schon eine reiche Lese geschmackvoller Bekleidungen. Aber das vorliegende Bildnis übertrifft sie sowohl in der Farbenpracht wie in der feinen Wahl des Ornaments: Ein elfenbeinfarbenes Untergewand ist mit weißen Blumenranken diskret übersät; nur auf dem Saum sind kleine, blaue Blüten mit grünen Blättchen verstreut. Es wird von einem tiefschwarzen Gürtel zusammengehalten, einem tiefen Schwarz mit goldenen, weißen, grünen, blauen Blättern und Blüten. Über dem Untergewande zwei Mäntel; von dem inneren hellroten mit weißem Blattschmuck läßt der äußere nur einen schmalen Rand sichtbar werden. Der äußere selbst ist lila mit hellerem Muster; der Saum wieder geziert mit goldenen und blauen Blüten. Zu dieser Mannigfaltigkeit kommen nun noch goldene, silberne und graue Konturen und hier und da Silberstaub. Das Ganze hebt sich von einem gelblichen Grunde ab.

Die Art wie die Frauengestalt im Rahmen steht, gibt eine Vorstellung von dem hohen Niveau des Kompositionswollens im Ukiyoyestil. Die Genrekunst verarbeitet alle Kompositionsgedanken der chinesisch beeinflußten und der Korinschulen. Es ist nicht leicht, bei der Darstellung einer einzigen Gestalt ohne Hintergrund eine besondere Eigenart in der Flächenaufteilung zu entwickeln. Hier ist es geschehen. Die Figur wächst, unten die ganze Bildbreite einnehmend, empor. Das Faltenwerk der Schleppe bildet gleichsam einen Sockel und macht den Stand

der Stehenden ſicher und leicht. Oberhalb des Faltenſockels neigt ſie ſich nach rechts hinüber und läßt einen großen Raum zur Linken frei, ſodaß jede Enge vermieden und nicht einen Augenblick der Gedanke wach wird, die große Geſtalt könne ſich in dem ſchmalen Rahmen nicht bewegen. Ja, es wird ſo viel Platz gewonnen, daß zur Füllung noch das Kätzchen benutzt werden kann. Der Kopf des Mädchens iſt bis zur linken Hälfte des Bildes hinübergeſchoben, und rechts oben ſpielt der Namenszug und das Siegel des Malers dieſelbe Rolle wie das Tierchen links unten. Auch oben iſt der freie Raum in ſeinen Verhältniſſen zu den in die Länge gezogenen Proportionen des Körpers und dem ſchmalen Format des Kakemonos genau abgemeſſen. Man hat die Empfindung, daß die Fläche nach einem mathematiſchen Geſetz, das keine Abweichung duldet, aufgeteilt iſt.

Die Geſichter der Einzelgeſtalten in der Ukiyoyekunſt entbehren ebenſo wie die auf den Gruppenbildern des betont geiſtigen Ausdrucks. Die Augen, der Mund ſprechen nicht. Nur ganz von ferne kann man vielleicht irgendwelche geiſtige Charakteriſtik aus den Phyſiognomien herausleſen. Jedenfalls der auf deutliche Individualität eingeſtellte Europäer ſchwerer als der Japaner. Im übrigen machten die Geſichter der japaniſchen Frauen in der Tat (und machen es nicht ſelten noch), weiß gepudert und geſchminkt wie ſie waren, kaum einen differenzierteren Eindruck als die der Ukiyoyefiguren.

Überhaupt ſind die Ukiyoyefiguren im allgemeinen als ins Schematiſche geſchraubte Schönheitsideale aufzufaſſen, denen nur Bewegung und Proportion Leben verleihen. Shunſhos Dame iſt hoch, faſt überlebensgroß emporgeſchoſſen und neigt graziös ihren Körper. Auch der Kopf zeigt eine ovale, lang gezogene Form. Die hohe Stirn, die dicht aneinanderſtehenden Augenbrauen, der lange Naſenrücken fügen ſich zu einem beſtimmten Typus. Wenden wir in dieſem Betracht unſeren Blick auf Choſhuns Abendgeſellſchaft, ſo fällt der große Unterſchied zwiſchen den Proportionen ſeiner Menſchen und denen von mit Shunſhos Figur auf. Sie ſind viel gedrungener; es fehlt ihnen die zarte Schlankheit. Die Geſichter ſind runder, die Wangen voller, der Naſenrücken iſt kurz.

Nun ſei noch mit einem kleinen Worte auf die Hauptmerkmale hingewieſen, die man zur Auseinanderhaltung der

einzelnen Ukiyoyeſchulen und -Meiſter beachten muß. Da ſind zuerſt die Friſuren. Sie unterſcheiden ſich nach dem Stande der dargeſtellten Perſonen und wechſeln mit der Mode. Shunſhos Bild bringt eine völlig andere Haartracht als Choſhuns. Dann die Proportionen, ſowohl die des Körpers wie die des Geſichtes. Beim Geſicht iſt im einzelnen beſonders der Lauf der Profillinie, ob ſie gerade oder gewölbt erſcheint, die Stellung der Augen und Augenbrauen, der Naſenrücken zu berückſichtigen. Auch die Art der Kopfdrehungen bildet ein wichtiges Kriterium: Welche Wendungen vorkommen, neue oder nur das meiſt gebrauchte Dreiviertelprofil. Choshun zum Beiſpiel gibt drei verſchiedene Kopflagen: das Dreiviertelprofil, das volle Profil und eine Viertelanſicht von hinten. Ebenſo wichtig iſt die Art und Behandlung der Kleiderornamente. Die Muſter verändern ſich nach der Mode; bald große aufdringliche, bald kleine diskrete. Bisweilen beherrſcht ein einziges Muſter eine ganze Periode. Ihre Zeichnung kann minutiös ausgeführt oder großzügig und allgemein hingeworfen ſein. Auf unſeren beiden Beiſpielen iſt das Gewandornament recht fein aufgetragen. Schließlich bleibt natürlich die Wahl der Pinſel, das Temperament des Pinſelſtriches, die Zuſammenſtellung der Farben, die Flächendiſpoſition, die Art der Bewegungsmotive und die Behandlung der Gewandfalten bedeutſam.

BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE.
REGISTER. VERZEICHNIS DER TAFELN



BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE.

Eine Bibliographie der gesamten europäischen, amerikanischen und japanischen Literatur über Japan gab F. v. Wenckstern (siehe unten). Zur ostasiatischen Kunst stellte Oskar Münsterberg (siehe unten) ein reichhaltiges Bücherverzeichnis zusammen. Hier ist nur eine Übersicht über die in dieser Arbeit zitierten Werke gegeben und über die, die zum Nachschlagen benutzt wurden.

WILLIAM ANDERSON. Descriptive and historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum. London 1886.

WILLIAM ANDERSON. The pictorial Arts of Japan. London (ohne Jahreszahl).

F. BALTZER. Das japanische Haus. Eine bautechnische Studie. Berlin 1903.

— Die Architektur der Kultbauten Japans. Berlin 1907.

JUSTUS BRINKMANN. Kunst und Handwerk in Japan. I. Berlin 1889.

KURT BREYSIG. Der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte. Berlin 1905.

S. W. BUSSHELL. Chinese Art. London 1904 und 1906.

BASIL HALL CHAMBERLAIN. Things Japanese. London 1905.

— and W. B. MASON. A Handbook for Travellers in Japan. London 1907.

STEWART DICK. Arts and Crafts of old Japan. London 1904.

E. F. FENOLLOSA. Review of the Chapter on Painting in Gonse's l'Art Japonais. Boston 1885.

E. F. FENOLLOSA. The Masters of Ukioye Paintings and Colour Prints. New-York 1896.

KARL FLORENZ. Japanische Annalen, A. D. 592—697. Tokyo 1903.

— Geschichte der japanischen Literatur. Leipzig 1906.

— Die japanische Literatur. (Die Kultur der Gegenwart. I. VII. Die Orientalischen Literaturen). Berlin und Leipzig 1906.

KARL FLORENZ. Dichtergrüße aus dem Osten. Japanische Dichtungen. 6. Auflage. Leipzig und Tokyo 1896.

KARL FLORENZ. Der Shintoismus. (Die Kultur der Gegenwart. I. III, 1. Die Orientalischen Religionen). Berlin und Leipzig 1906.

HERBERT A. GILES. An Introduction to the History of Chinese pictorial Art. Shanghai 1905.

L. GONSE. L'Art Japonais. Paris 1886.

WILHELM GRUBE. Geschichte der chinesischen Literatur. Leipzig 1902.

ALBERT GRÜNWEDEL. Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1900.

HANS HAAS. Die kontemplativen Schulen des japaniſchen Buddhismus. (Mitteilungen der Deutſchen Geſellſchaft für Natur- und Völkerkunde Oſtaſiens X_2). Tokyo 1905.

HANS HAAS. Der japaniſche Buddhismus. (Kultur der Gegenwart. I. III_1. Die Orientaliſchen Religionen). Berlin und Leipzig 1906.

Hiſtoire de l'Art du Japon. Ouvrage publié par la commiſſion impériale du Japon à l'expoſition univerſelle de Paris. Paris 1900.

DAIJI ITCHIKAWA. „Eine kleine Hütte“. Lebensanſchauung von Kamo no Chomei. Berlin 1902.

THE KOKKA. An illuſtrated monthly Journal of the fine and applicated Arts of Japan and other eaſtern Countries. Tokyo. Seit 1889. 214 Hefte.

JULIUS KURTH. Utamaro. Leipzig 1907.

R. LANGE. Altjapaniſche Frühlingslieder aus dem Kokinwakaſhu. Berlin 1884.

R. LANGE. Einführung in die japaniſche Schrift. Stuttgart und Berlin 1896.

F. A. JUNKER v. LANGEGG. Segenbringende Reisähren. Nationalroman und Schilderungen aus Japan. Leipzig 1880. Drei Bände.

JUSTUS LEO. Die Entwicklung des älteſten japaniſchen Seelenlebens nach ſeinen literariſchen Ausdrucksformen. Leipzig 1907.

DE LA MARZELLIÈRE. Le Japan. Hiſtoire et Civiliſation. Paris 1907. Bisher drei Bände erſchienen.

OSKAR MÜNSTERBERG. Japaniſche Kunſtgeſchichte. Braunſchweig 1904, 1905 und 1907.

CARL MUNZINGER. Die Japaner. Berlin 1898.

O. NACHOD. Geſchichte von Japan. I. Gotha 1906.

C. NETTO und G. WAGNER. Japaniſcher Humor. Leipzig 1901.

F. PERZYNSKI. Der japaniſche Farbenholzſchnitt. Berlin (ohne Jahreszahl).

F. PERZYNSKI. Hokuſai. Bielefeld und Leipzig 1904.

— Korin und ſeine Zeit. Berlin 1907.

KARL RATHGEN. Staat und Kultur der Japaner. Bielefeld und Leipzig 1907.

J. J. REIN. Japan nach Reiſen und Studien. Leipzig 1886 und 1904.

W. von SEIDLITZ. Geſchichte des japaniſchen Farbenholzſchnittes. Dresden 1897.

E. F. STRANGE. Japaneſe Colour-Prints. London 1904.

H. SHUGIO. Japaneſe Art Folio. Tokyo. 7 Hefte. (Ohne Jahreszahl).

TEI-SAN. Notes ſur l'Art Japonais. 1905 und 1906.

SHICHI TAJIMA. Selected Relics of Japaneſe Art. Kyoto und Tokyo. Im Erſcheinen ſeit 1899. Bisher 17 Bände.

SHICHI TAJIMA. Maſterpieces ſelected from the Korin School. Tokyo 1903, 1904, 1905, 1906. 5 Bände.

SHICHI TAJIMA. Maſterpieces by Jakuchu. Tokyo 1904.

— Maſterpieces by Motonobu. Tokyo 1904. Zwei Bände.

— Maſterpieces from the Ukiyoye School. Tokyo 1906 und 1907. Bisher zwei Bände.

F. von WENCKSTERN. Bibliography of the Japaneſe Empire. London u. Tokyo, Oſaka u. Kyoto 1895 und 1907. Zwei Bände.

ALBRECHT WIRTH. Geſchichte Aſiens und Nordeuropas. Halle 1905.

REGISTER.

Die Umſchreibungen der japaniſchen Namen und Worte ſind im allgemeinen ſo wiedergegeben, wie ſie ſich in den betreffenden Werken vorfinden. Es iſt alſo keine Einheitlichkeit erſtrebt. Für die Ausſprache gilt ungefähr, daß die Vokale wie im Deutſchen (aber die Diphthonge getrennt), die Konſonanten wie im Engliſchen ausgeſprochen werden.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Maruyama-Shijoschulen:

TAFEL 14. Maruyama Okyo (1733—1795), Mondschein auf dem Kamoflusse. Ise, Herr Odzu Yoyemon.

TAFEL 15. Ganku (1745—1834), Rotwild. Kyoto, Herr Shimomura Shotaro.

TAFEL 16. Matsumara Keibun (1779—1844), Der berühmte Held Kuan-yü.

Ukiyoyeschulen:

TAFEL 17. Katsukawa Shunsho (1726—1792), Mädchen mit Katze. Tokyo, Herr Homma Koso.

TAFEL 18. Miyagawa Choshun (1682—1752), Musikalische Unterhaltung in einer Mondscheinnacht. Tokyo, Mitsukoshi Kofukuten.



EMMA-O, DER GOTT DER UNTERWELT
YERI SOZU ZUGESCHRIEBEN. (Tempel)
Kwanchi-in, Toji, Kyoto. Aus The Kokka. Heft 133.





DAS WUNDER BISHAMONTENS
TOBA SOJO ZUGESCHRIEBEN.
Tempel Chogosonshiji, Shigisan,
Yamato. Aus The Kokka. Heft 129.

TAFEL 2.



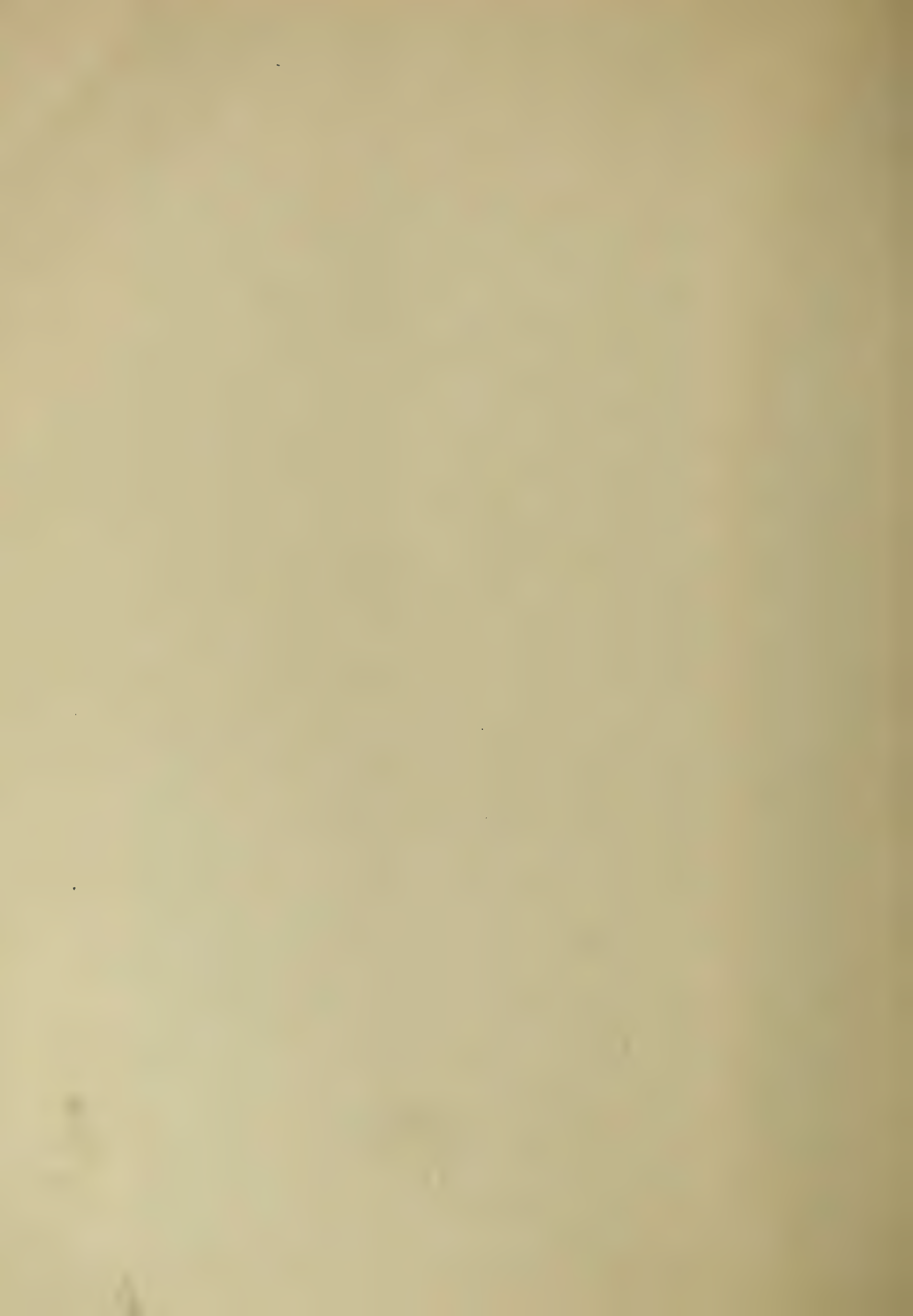


SCENE AUS DEM HEIJIMONOGATARI SUMIYOSHI KEION ZUGESCHRIEBEN.
Sammlung Vicomte Matsudaira, Chokuryo, Tokyo. Aus The Kokka. Heft 136.





SCENE AUS DEM GENJI-MONOGATARI
von KASUGA TAKAYOSHI.
Sammlung Masuda Takashi, Tokyo. Aus
Selected Relics of Japanese Art. Band XV.



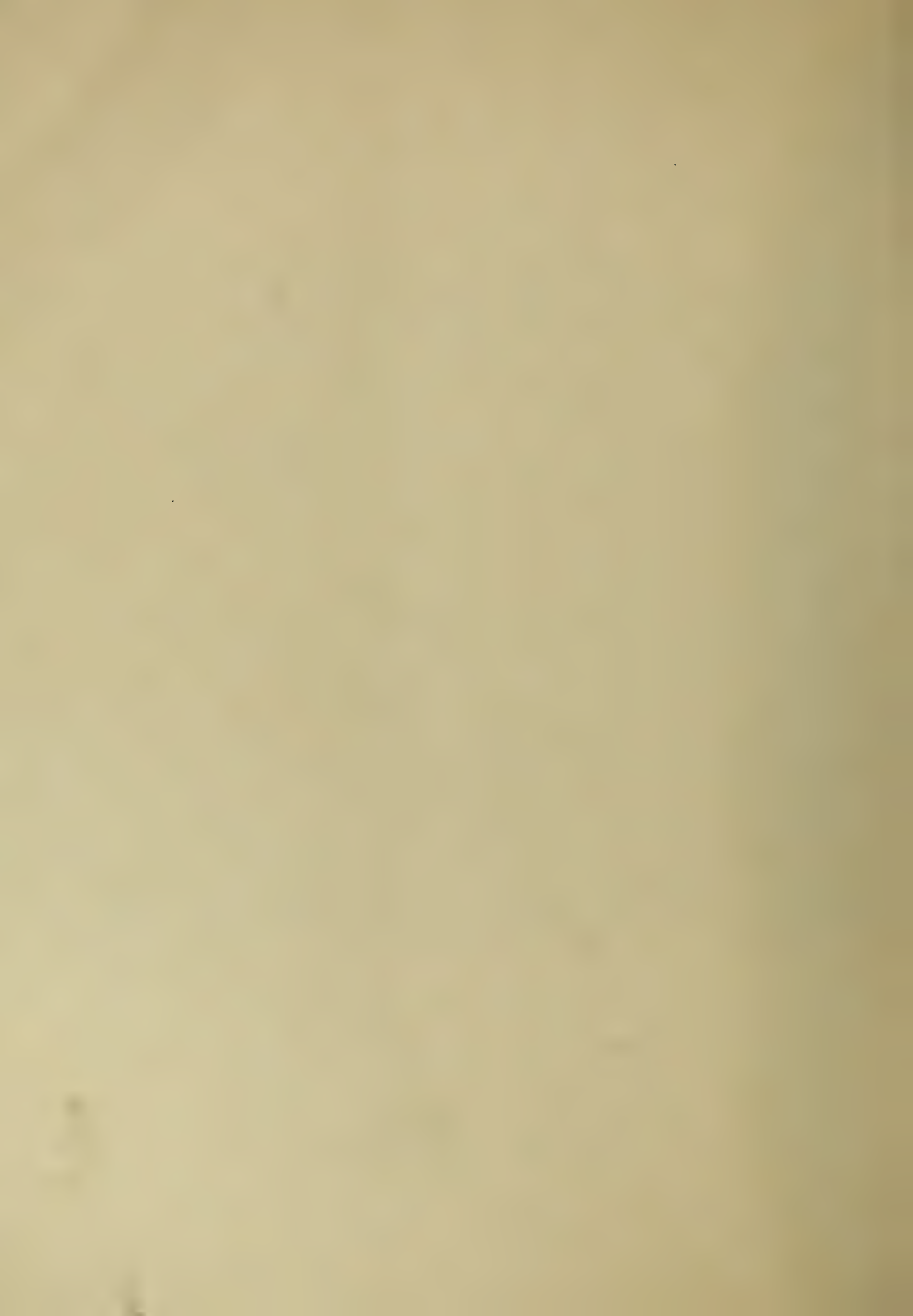


SCENE AUS DEM JSHIYAMADERA-ENGI
von TOSA TAKAMITSU.
(Tempel) Jshiyama-Dera, Omi. Aus
Selected Relics of Japanese Art. Band X.





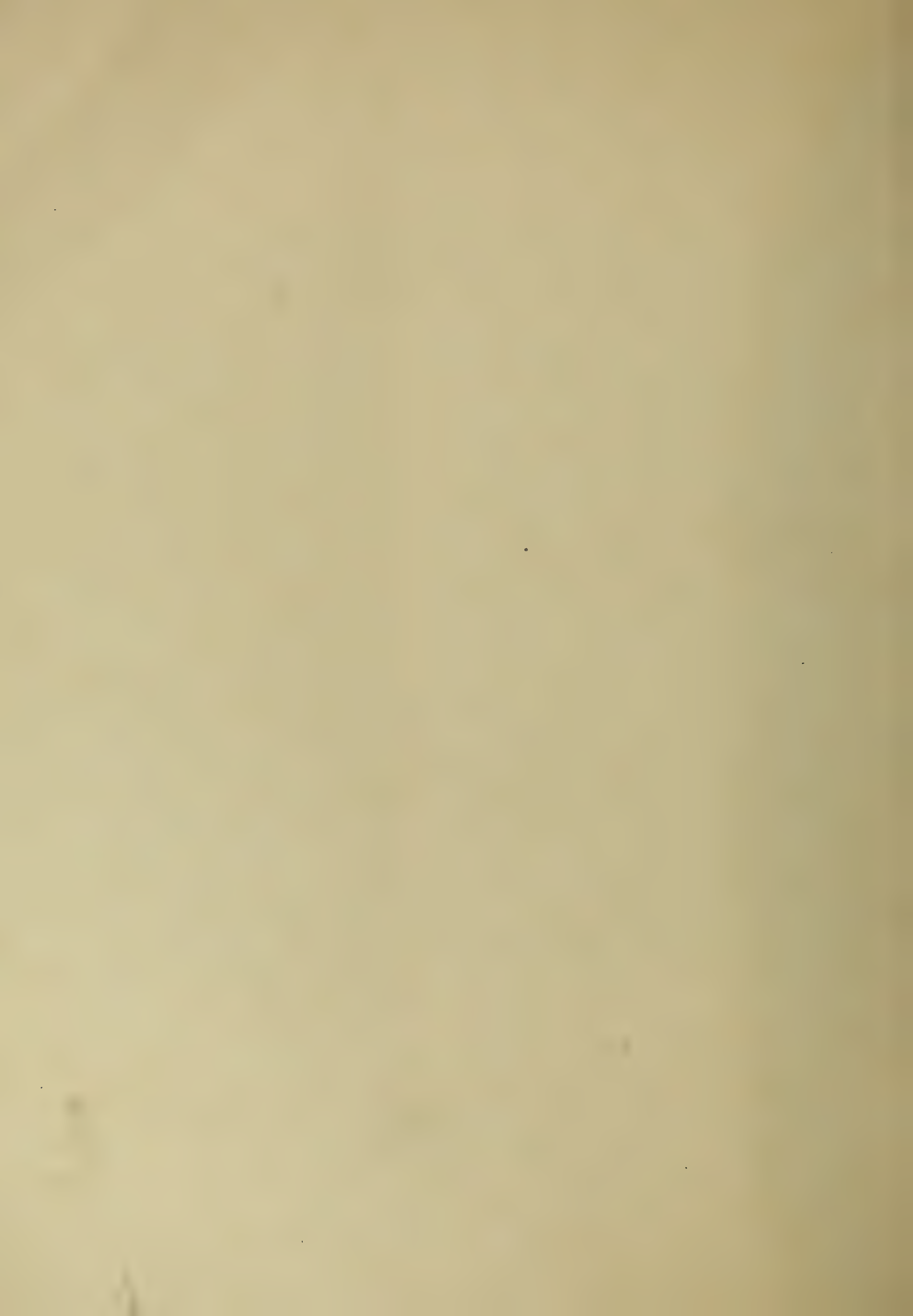
SAKYAMUNI, DHARUMA, LIN-CHI von KANO MOTONOBU. (Tempel) Jukoin, Kyoto. Aus Masterpieces by Motonobu. Band II.







ZWEI LANDSCHAFTEN von SESSHU.
Sammlung Marquis Kuroda, Nagashige.
Aus Selected Relics of Japanese Art.
Band IX.





LANDSCHAFTEN (EIN ABGELEGENER TEMPEL UND HEIMKEHRENDE BOOTE) von SOAMI.
Sammlung Vicomte Fukuoka, Tokyo.
Aus The Kokka. Heft 85.

TAFEL 8.





LANDSCHAFTEN (REGEN UND MONDSCHEIN)
von SOAMI. Sammlung Vicomte Fukuoka, Tokyo.
Aus The Kokka. Heft 85.





RABE UND REIHER
von MIYAMOTO NITEN (Musashi).
Sammlung Vicomte Matsudaira, Kataharu. Aus The Kokka. Heft 62.

FEL 10.





DIE SIEBEN WEISEN IM BAMBUSHAIN
von KANO SHOYEI (Naonobu).
Sammlung des Grafen Ogasawara Chokan,
Tokyo. Aus The Kokka. Heft 108.



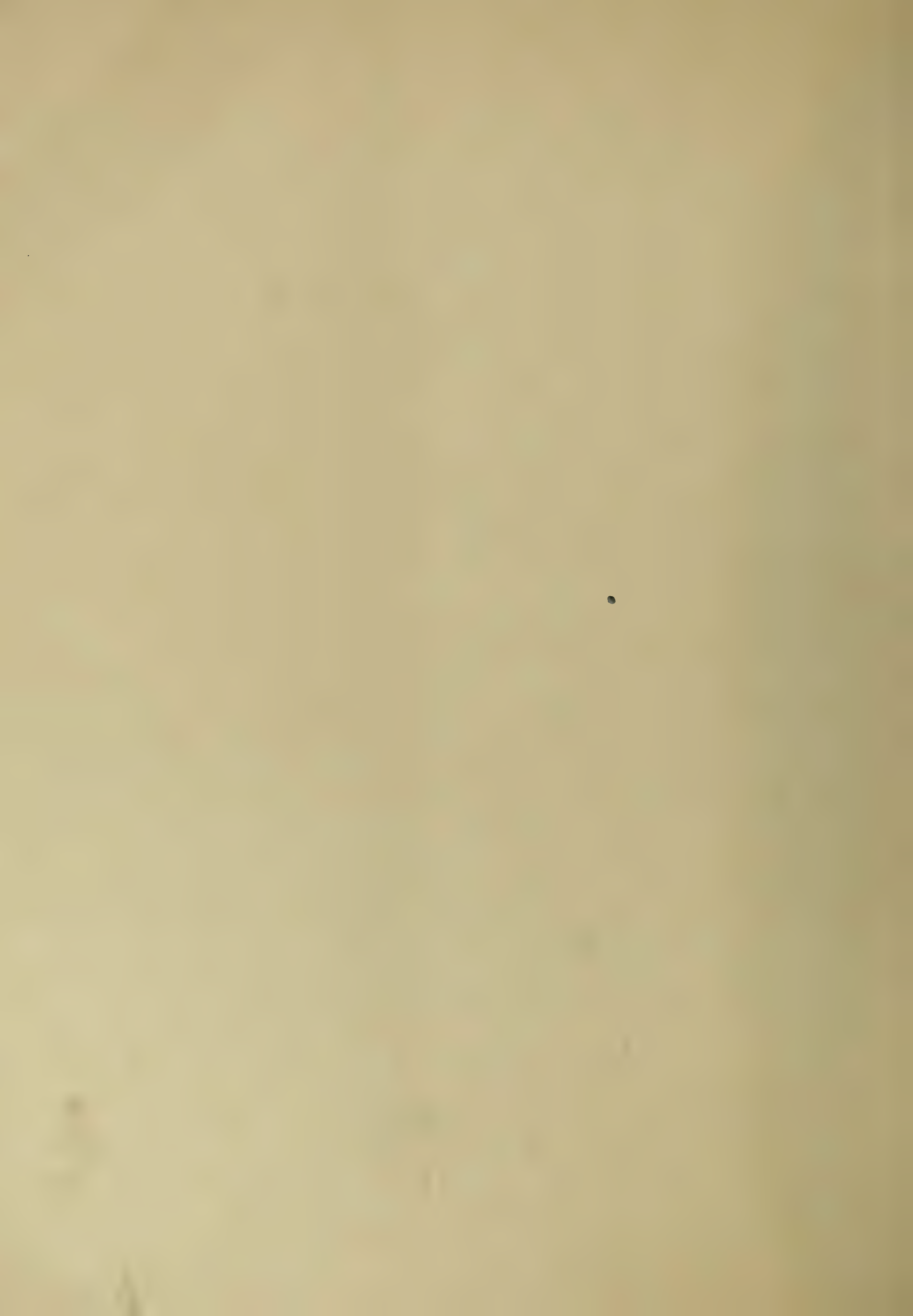
CHRYSANTHEMUM UND AHORN von OGATA KENZAN
Sammlung Ozawa Kyuyemon, Musashi. Aus Masterpieces selected from the Korin-School. Band III. :: :: :: :: :: ::

NUNOBIKI-WASSERFALL von OGATA KORIN.
Sammlung Baron Iwasaki Yanosuke. Tokyo. Aus Masterpieces selected from the Korin-School. Band I.





AHORN UND KRANICH von OGATA KORIN.
Sammlung Baron Iwasaki Yanosuke, Tokyo. Aus
Masterpieces selected from the Korin-School. Band I.





MONDSCHEIN AUF DEM KAMOFLUSS
von MARUYAMA OKYO.
Sammlung Odzu Yovemon, Jse. Aus
Selected Relics of Japanese Art. Band IV.





ROTWILD von GANKU.
Sammlung Shimomura Shotaro, Kyoto. Aus Selected Relics of Japanese Art. Band VIII.





DER BERÜHMTE CHINESISCHE HELD KUAN-YÜ
von MATSUMARA KEIBUN. Aus The Kokka. Heft 50.



MÄDCHEN MIT KATZE von KATSUKAWA SHUNSHO.
Sammlung Homma Koso, Tokyo. Aus Masterpieces selected from the Ukiyoye-School. Band II. :: :: :: ::

HÜGEL NACH SOMMERREGEN von TANOMURA CHIKUDEN. Sammlung Kawasaki Kinzaburo, Tokyo. Aus Selected Relics of Japanese Art. Band XII :: :: :: ::

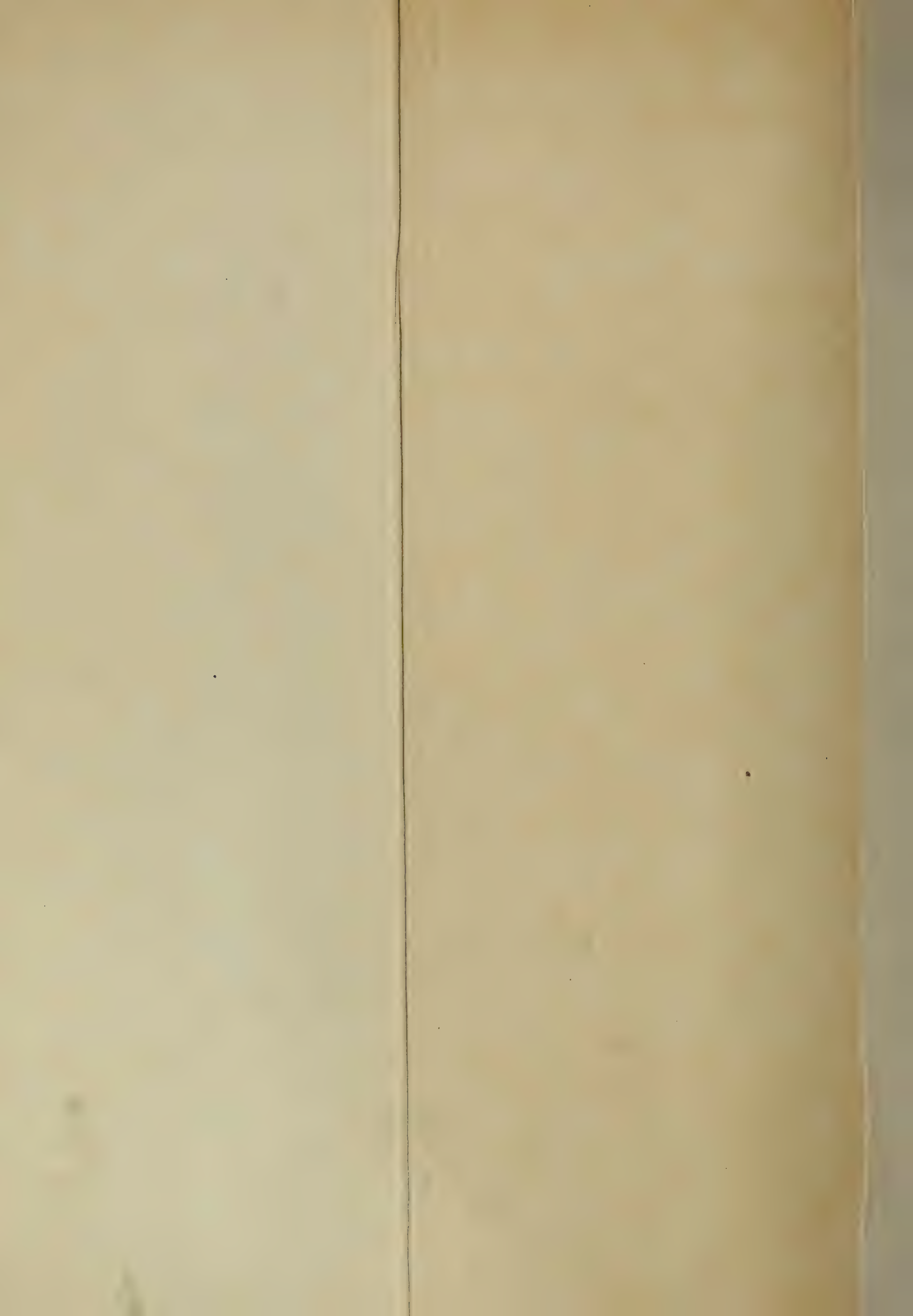


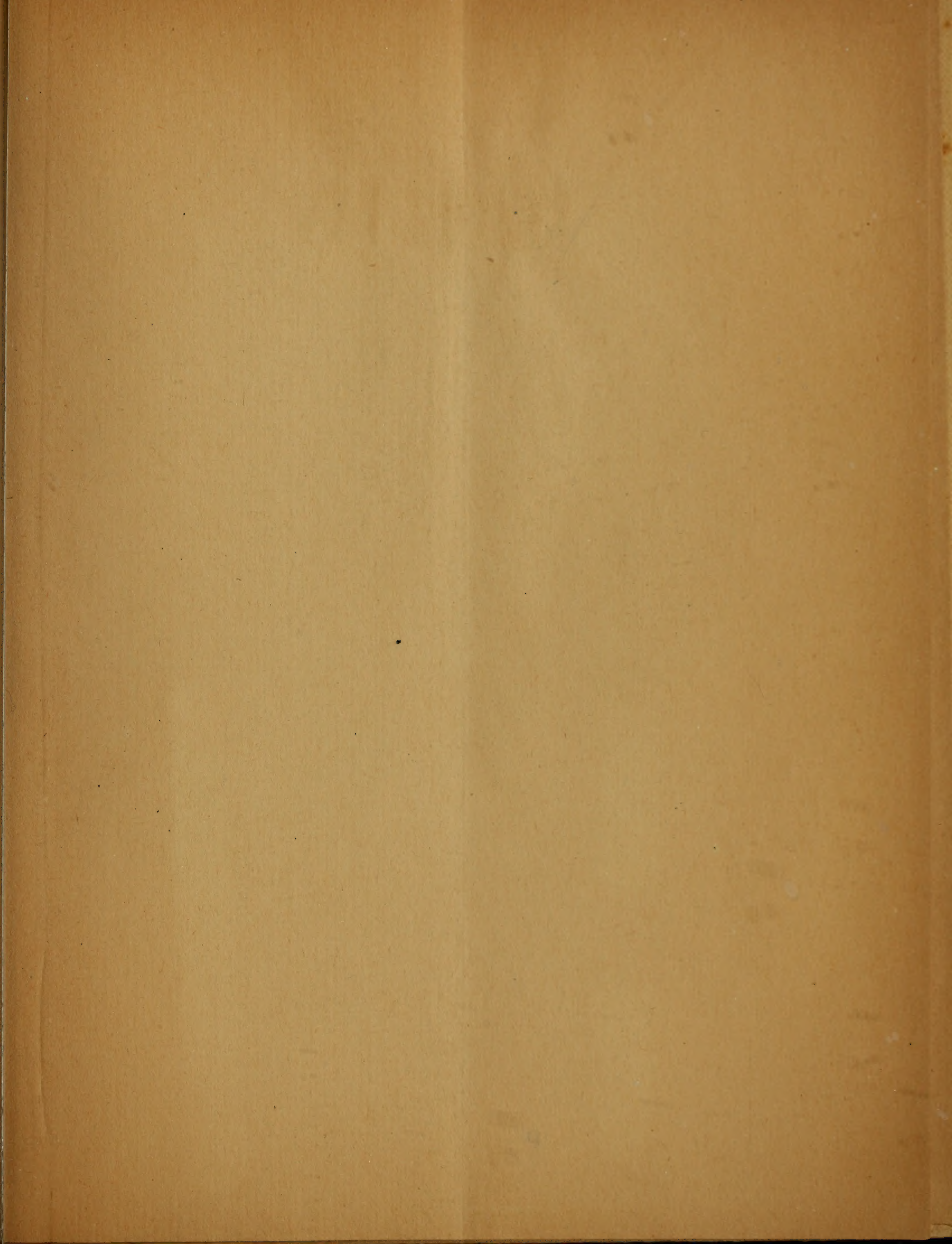


MUSIKALISCHE UNTERHALTUNG BEI MONDSCHEIN von MIYAGAWA CHOSHUN. Sammlung des Mitsukoshi Kofukuten. Aus The Kokka. Heft 184.









University of British Columbia Library

DUE DATE

FEB 11 1972

FEB 11 REC'D

APR 19 1983

MAY 4 REC'D

FORM 310

642056

FINE ARTS

